Nal. żytość pocztowa uiszczona gotówką.

NASZ WYRAZ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY

Cena 30 gr

Prenumerata roczna w Krakowie zł 3.50

Rok VI. Nr 5 i 6.

Prenumerata roczna zamiejscowa zł 4 —

Maj — Czerwiec

Konto czekowe P. K. O. Nr 415.385

Kraków 1939

IGNACY FIK

CZAS ARTYSTYCZNY

Czy da się przeprowadzać rozważania o czasie w sztuce bez związania ich z ogólniejszą, filozoficzną koncepcją czasu? Czy można zacząć operować pojęciem znanym tylko ogólnie z intuicji, nie przeprowadziwszy ścisłego, naukowego wywodu o jego istocie bytowej i nie postawiwszy definicji tego pojęcia? Są to wątpliwości tym bardziej uzasadnione, że istnieje tyleż różnych sposobów wyjaśniania czasu zarówno w filozofii, jak w fizyce czy w psychologii! Uczeni mają ogromne trudności i nie umieją ich rozwiązać. Czegóż się więc spodziewać po rozważaniach literata, który chce powiedzieć coś konkretnego o jednym aspekcie tego niezdobytego i nie objętego żywiołu?

Ale może właśnie to, co stanowi niezwalczoną trudność, jeśli idzie o ambicje ogarnięcia całości, nie będzie nią, gdy ograniczymy się do specjalnego wycinka. Może nie wiedząc, czym jest czas w ogóle, powiedzieć potrafimy, czym jest w sztuce? I co więcej; może właśnie na tym terenie uchwycimy go w jego najistotniejszym smaku!

Bierzemy utwór poetycki. Pytamy, gdzie istnieje rzeczywiste zjawisko określone przeżyciem artystycznym czasu? Czy w objektywnej formie rzeczowej, jaką ujawnia utwór będący pewnym zdarzeniem w czasie, czy w doraźnej apercepcji osobnika, przyjmującego podyktowane przez utwór asocjacje psychiczne? To znaczy, czy czas mierzony ma być upływem godzin zegarowych, podczas których obcujemy z utworem, czy też trwaniem anegdoty stanowiącej materiał treści utworu? Czy może istnieje inny układ metryczny?

Weźmy przykład: czytamy dwie relacje o pożarze prerii, jedną wyrażoną dłuższym poematem opisowym, drugą — krótką impresją lirycznego wiersza. Poemat musimy czytać 3 godziny, wiersz — 3 minuty, na obraz tego pożaru patrzylibyśmy przez 3 sekundy. Sam zaś autentyczny pożar trwał przez trzy dni. Otóż pytanie, czy któraś z tych miar: „3 sekundy", „3 min." „3 godz. „3 dni"; odnosi się do dziedziny nazwanej przez nas czasem poetyckim, a jeśli tak — to która? Po pewnym namyśle musimy stwierdzić, że chyba żadna! Czas artystyczny nie jest równoznaczny ani z czasem, w którym odbywało się przedstawiane zjawisko, ani z czasem zużytym na odtworzenie zjawiska, ani z czasem poświęconym kontaktowi z utworem. Wymiary czasu artystycznego przeżywane będą w innych relacjach. Zwróćmy na niektóre uwagę.

A więc na przykład kwestia równoczesności i następstwa. Poeta, zdając relację z jakichś zjawisk, może chronologię zmieniać. Może referować przebieg od fazy końcowej ku początkowi. Nie mniej może to robić na wyrywki. Różnice tych dwu szeregów: dziania się i opisywania występują wyraźnie. Jednakże mimo pozorów nie w tym przeciwstawieniu występuje oblicze czasu artystycznego. Towarzyszące układowi czasowemu opisu nasze reakcje psychiczne, jak również działalność racjonalizująca naszego intelektu, który układa rzeczywistość referowaną według własnych logicznych kategorii i związków, — wcale nie jest wyrazem czasu artystycznego. Tu jest tylko czas psychologiczny! Jak długo nastawieni jesteśmy emocjonalnie i poznawczo do komunikowanej treści, tak długo nie występują kategorie artystyczne w ogóle, a więc i czas artystyczny. Wszystkie przeżycia jakich doznajemy np. podczas pierwszego czytania pochłaniającej nas swą treścią książki stanowią normalny proces psychologiczny. Kompozycja czasowa tych przeżyć jest inna niż przy kontemplacji estetycznej utworu. Zupełnie inne są w obu wypadkach czynniki syntetyzujące. Za pierwszym razem elementy wiązane są tylko wstecz, w drugim wypadku przeżywane są one w objektywnych ramach całości, a więc także w perspektywie składników następnych. Odróżnianie układu psychologicznego od estetycznego tłumaczy nam np. sens powieści kryminalistycznych. Zbudowane są one na układzie psychologicznym, są do jednorazowego użytku. Dają silne emocje, nie nadają się do kontemplacji estetycznych. Element czasu w nich ma swój walor tylko tak długo, jak długo nie zostaje zluzowany przez następny. Toteż znajomość końcowego elementu (rozwiązania akcji) rozbraja z dynamiki wszystkie poprzednie. Jeśliby koniecznie mówić o czasie artystycznym, to komponowany on jest bardzo prymitywnie: w postaci sznurka, na który nanizane są zdarzenia. Dlatego fabuła takiego utworu może się więc przez dziesiątki tomów zaczytywać się możemy w cyklu całymi tygodniami, akcja rozgrywać się może na przestrzeni dziesiątek lat, a nasze estetyczne przeżycie czasu nie będzie się bogaciło w żadną treść.

Podobnym prymityzowaniem grzeszy zwykle praktyka surrealistów, rozplatających długie łańcuchy skojarzeń. Rezygnują oni z czasu jako czynnika konstrukcji, uznając jedynie jego psychologiczną teraźniejszość. Nie mniej sceptycznie patrzyć się trzeba na niektóre pomysły pisarzy, którzy, personifikując czas, czynią go następnie przedmiotem wyszukanych ekspetymentów. Pisałem o tym już w „Naszym wyrazie" (Co za czasy!), tu chcę jeszcze raz podkreślić, na czym polega nieporozumienie. Czas występuje tu wyłącznie jako temat, co różni się zasadniczo od właściwej problematyki czasu artystycznego jako funkcji kompozycyjnej. W takiej roli występuje on w powieści Huxleya: Niewidomy w gazie". Ale wypadek Huxleya może budzić pewne wątpliwości. Trud włożony w realizację ciekawego pomysłu w dużej mierze chybia celu ze względu na niemożliwość objęcia pamięcią i wyobraźnią zbyt perwersyjnie i bogato zróżnicowanej kompozycji dwutomowej powieści. Sens całej roboty wyczuty być może dopiero po przeczytaniu całej książki, intencje pierwszego rozdziału zrozumiałe się staną w spojrzeniu rozdziału ostatniego. Niestety w normalnych warunkach, kiedy czytamy powieść tylko raz, czytelnik przechodzi koło rzeczy, nie doceniając ich funkcji i ważności, klucz do nich otrzymuje dopiero bowiem na ostatnim postoju. Czytelnik męczyć się musi nad rekonstrukcją w wyobraźni wszystkich, tak licznych i zawiłych relacji, albo zacząć czytać z powrotem. A wtedy sens całej przekładanki czasu historycznego jest wątpliwy.

Już z powyższych rozważań zarysowuje się właściwy charakter czasu artystycznego. Nie wiąże się on ze sprawą wprowadzenia do utworu fabuły „czasowej", ani też nie jest wyznacznikiem przebiegów psychicznych towarzyszących reakcjom na treść fabuły.

Egzystencja jego wyprowadzić się daje jedynie z napięć konstrukcyjnych utworu. Sprzężony więc jest z charakterem funkcjonalnym elementów, z ich wzajemnymi relacjami i planem całości. Nie ma więc znaczenia absolutnego, zawsze związany jest z konkretnym zespołem i nie może być przeniesiony do innego układu. Zjawia się tam, gdzie możliwość artystyczna staje się bytem artystycznym. Rodzi się więc każdorazowo z daną, nową rzeczywistością artystyczną i przez nią jest całkowicie determinowany. Miarą czasu artystycznego są proporcje organizmu dzieła sztuki. W zespole innych czynników konstrukcyjnych czas artystyczny wyznacza związki genetyczne elementów, wyróżnia tła i plany wizji, uruchamia i hierarchizuje etapy i stadia działań. Czas artystyczny może być wartościowany i merzony w perspektywach całości utworu i w tych ramach uzyskuje swą obiektywną rzeczywistość i postać. Stąd przeżywany może być tylko w swej przynależności konstrukcyjnej. Oczywiście badany i opisywany przez teoretyka może być w abstokcyjnym języku logiki, nie znaczy to jednak, że może być oderwany od kontekstu, jak luźna formuła lub przypadkowy kostium. W odniesieniu do czasu fizycznego, historycznego czy psychicznego jest to czas wieczny, niezmienny, wielokierunkowy przestrzestrzenny (czwarty wymiar). Stąd i podobna cecha samych utworów artystycznych!

Czas artystyczny nie jest jakimś wynalazkiem dziesiejszych nowatorów. Urodził się on równocześnie z pierwszym dziełem sztuki. Nowością wprowadzoną przez Prousta, T. Manna, Joycea, u nas Iwaszkiewicza czy Schulza, jest uprawianie filozofii, fizjologii czy mechaniki czasu. Traktowanie rzeczywistości z aspektu czasu. A więc wprowadzenie czasu (filozoficznego, historycznego fizjologicznego itd.) jako tematu. Tak, sam sens mają utwory wprowadzające wspomnienia dzieciństwa czy marzenia i sny.

Ich praktyka podpada pod rozważania problemu czasu w sztuce, a nie: czasu artystycznego. Są to różne sprawy.

Już po napisaniu napisaniu powyższych uwag przeczytałem artykuł J. Brzękowskiego: „Czas poetycki" Pion, nr 10. 1939) Miła jest ta zbieżność, zwłaszcza, że może domóc do wyjaśnienia pewnych szcze-



ST. SZCZEPAŃSKI — Pejzaż z Livry

gółów. Artykuły nasze są zgodne w trzech momentach: a) w próbie wyodrębnienia czasu artystycznego, b) w akcentowaniu jego roli jako czynnika konstrukcyjnego, c) w opozycji przeciw mechanistycznemu eksperymentowaniu czasem. Ale poza tym zachodzą rozbieżności. Brzękowski czas poetycki wiąże z wyobraźnią poetycką, a nie strukturą utworu. Uważa czas nie za element formy, ale za składnik czasoprzestrzennego systemu naszej wyobraźni, stąd też czas ten jest dla niego subiektywny. Mówi w prawdzie o czasie uniwersalnym, ale jest on jakąś przeciętną i wypadkową subiektywnych czasów poszczególnych jednostek czytających utwór. Dla Brzękowskiego czas poetycki jest bardziej „przepieszczony" i bardziej intezywny. To stanowisko Brzękowskiego wynika z pomieszania czasu psychologicznego z artystycznym. Nie dziwi też nas postulat „nasycenia wiersza czasem" podobnie jak nasycili prozę czasem Proust czy T. Mann. Również w tym duchu są wnioski praktyczne, proponujące: przeciwstaniania w czasie, podkreślania kolejności czy trwania i przemijania itd. Dopiero „poza tym" dla Brzękowskiego czas stanowić może „wiązadło konstrukcyjne poematu". I w tem wypadku ma na myśli operowanie odpowiednią chronologią celem „powiększenia wyczuwania tego czynnika". W konsekwencji i u niego rzecz sprowadza się do p r z e ż u w a n i a c z a s u z tą różnicą, że chce to robić w bardziej sensacjonalnych ekstraktach.

To wszystko kłóci się z definicjami czasu poetyckiego, które doskonale określają właśnie czas artystyczny. Mówi: „Czas poetycki jest to poczucie trwania i stawania się wyobrażonych elementów lub całych systemów wyobrażeniowych". I jeszcze „Jest to czynnik, który pozwala nam zdać sobie sprawę ze wzajemnych przesunięć i relacji czasowych, istniejących w wyobraźni między członami pewnego systemu lub między kilku różnymi systemami". Przekonywujące również jest porównanie funkcji czasu w poezji do funkcji trzeciego wymiaru w malarstwie. „Tę samą rolę co głębokość w obrazie spełnia w cyklu wyobrażeń poczucie czasu". Ale czymże jest głębokość w obrazie? Jest pewnym barwnym elementem kompozycji. Tym samym musi być artystyczny. Głębia w obrazie rozplanowywuje elementy obrazu, jest (mówiąc słowami Brzękowskiego) systemem relacji między poszczególnymi członami. Analogicznie czas artystyczny manifestować się winien nie tylko przez anegdotę nasyconą czasem, ale obecny wienien być także w statycznych opisach epiki (np. jako czynnik retardacji, neutralnego tła, kontrastu itp.) jak również w liryce programowej, refleksyjnej czy dydaktycznej, gdzie treść nie jest przecie zlokalizowana czasowo. Peiperowski układ rozkwitania może być przykładem „czasowego" dynamizowania takich neutralnych z natury treści.

Jak się przedstawia sprawa „jednostki" czasu artystycznego? Czy istnieje jakaś sekunda, czy minuta „artystyczna"? Za taką jednostkę możnaby uważać czas potrzebny na zatrzymanie w wyobraźni jednego widzenia poetyckiego, jednego systemu widzeń czy poszczególnej relacji między nimi. Byłaby to więc jednostka bardzo względna i elastyczna. Dotychczasowa poetyka wiązała pojęcie takiej jednostki z zgłoską, metrem czy w ogóle rytmem. Nie są to pojęcia czasu artystycznego, ale fizjologicznego czy zegarowego.

MICHAŁ CHMIELOWIEC

Kilka uwag o równoczesności

Słaba obrona dyletanctwa.

Temat tych „kilku uwag" jest — jak widać — wcale abstrakcyjny. Sposób ich wypowiadania należy tedy nazwać pogardliwie „filozofowaniem". Pogardliwie dlatego, że „filozofowanie" to **dyletanckie** rozstrząsanie zagadnień z tak zawzięcie broniącej nie - specjalistom dostępu dziedziny — filozofii (tu: estetyki i po trosze teorii poznania).

Ponieważ mówi się o czasie a problem dyletantyzmu z zagadnieniem czasu ściśle się łączy — sądzę, że jest okazja, aby powiedzieć parę słów „w obronie tej rzeczy nieuznawanej". Dyletantyzm wyparty z czasu główne go, usystematyzowanego rozkładem zajęć zawodowych, opanowanego przez specjalność — grasuje na jego marginesach. Nie mogąc lub nie umiejąc **rozszerzyć** swej wiedzy dyletant **wywyższa** ją robiąc przedziwnie nieporadne i naiwne „odkrycia", budując wyniosłe i „oryginalne" konstrukcje na nieistniejących fundamentach. Ale, o specjaliści, przyczynkarze i kompilatorzy, kto z was rzucając kamieniem w te chwiejne konstrukcje, wie NAPEWNO, że burząc naiwność i nie zburzył razem z nimi kilku myśli ważnych lub zastanawiającej ich konfiguracji?

Mowa tu oczywiście nie o dyletantyźmie absolutnym, bo ten raczej ignorację zwać się godzi, lecz o dyletantyźmie „w porównaniu do..." Pierre Fermat, z fachu prawnik a z zamiłowania poeta i **równocześnie**... matematyk, notujący swoje zdumiewające rozwązania zagadnień matematycznych na marginesach czytanych książek, musiał mieć pewien — choćby bałaganiasty—zasób wiedzy, oczywiście dylatanckiej, ale tylko **w porównaniu do** wiedzy takiego np. Eulera Krytyk a więc praktyk, wdepnąwszy w teorję literatury i estetykę jest sam dyletantem **w porównaniu do** władców tych dziedzin. nie brońcie mu jednak,by z jako tako wyładowanym dorywczą lekturą tornistrem zrobił wycieczkę w te rejony, zwłaszcza gdy obiecuje sobie przynieść z niej praktyczne wnioski.

Tezy

Na początek dwie nie bardzo jasne teży:

1. **„Równoczesność jest kardynalnym warunkiem artyzmu.**
2. **„Równoczesność" jest kardynalnym warunkiem t. zw. prawdy w sztuce.**

Artyzm.

Podziwia się Cezara dyktującego **równocześnie** kilka listów, żonglera podrzucającego i chwytającego — kilkanaście piłek, championa szachowego rozgrywającego — kilkadziesiąt partii. Są to szczyty umiejętności, to też najlepiej wskazać na tych przykładach,co jest tu przedmiotem podziwu: **równoczesne spełnianie bardzo licznych funkcji, maximum złożoności przy minimum zużywanego czasu.**

Wszystkie zresztą t. zw. proste czynności są skomplikowane a sprawne ich wykonanie zależy od „równoczesności" w działaniu. Zgrabny ukłon to zsumowanie kilku ruchów: obrót + pochylenie głowy + szurnięcie nogami + ew. uśmiech. Pływak sumuje ruchy rąk i nóg. Tenisista, aby sprawnie odbić piłkę musi podbiegając do niej równocześnie zrobić odpowiedni zamach, robiąc zamach — nadać właściwie położenie rakiecie itd...

Umiejętność w sztuce nazywa się szumnie artyzmem. Główną jego miarą jest ilość funkcji, jakie **równocześnie** spełnia jeden element dzieła.

Kilka *przykładów* na poparcie tezy:

1. *Artyzm kompozycji.* Umiejętność prowadzenia kilku wątków powieściowych równocześnie. Splatanie ich, kondensowanie w jednej scenie, która może być np. równocześnie zamknięciem jednego szeregu zdarzeń i myśli i zawiązkiem drugiego; albo finałem dla obu it.p.

Ostatnia scena „Syzyfowych prac": „Marcin nie był w stanie rzec słowa, nie mógł patrzeć, wyciągnął tylko rękę i wspomógł się na siłach, czując uściśnienie kościstej, a jakby z żelaza urobionej prawicy Radkowej". Jest to najpierw opis zwykłego powitania, koleżeńskiego uścisku dłoni. ale równocześnie połączenie i zamknięcie (ściślej: przerwanie w wspólnym punkcie) obu rozbieżnych dotąd akcji i równocześnie jakby skrót ideologii: „z szlachtą polską polski lud", i równocześnie pendant do tej sceny, kiedy to Radek wyrzucany ze szkoły „wspomógł się na siłach" dzięki Borowiczowi właśnie...

2. **Artyzm erudycji**. „Niebo w płomieniach" Parandowskiego. Cytaty i relacje z obfitej i różnojęzycznej literatury religiologicznej, uczone dysputy na temat wiary, prowadzone przez ludzi posiadających bogatą wiedzę o przedmiocie (Doc. Kos, prof. Kalina, ks. Grozd) itd. — to najpierw zobrazowanie rozmyślań Teofila, ale równocześnie jego charakterystyka (żądny wiedzy, „intelektualista" in spe...), równocześnie wyraz pewnego, zamierzonego, chłodu autora, równocześnie kontrast z pospolitymi „życiowymi scenami; równocześnie te uczone cytaty i relacje są same przez się efektowne — z obfitej i „ciężkiej" literatury autor wybiera najcelniejsze aforyzmy, najpikantniejsze przykła dy...

3. **Artyzm „dekoracji"**. Porywający wiatr Choromańskiego to przede wszystkim efektowna dekoracja, Ale równocześnie raz po raz wpływa on na bieg powieściowych wydarzeń (powoduje np. bezpośrednio to, że „w całym mieście zgasło światło", pośrednio — konsekwencje tego faktu) i równocześnie jego niezwykłość i żywiołowość jest doskonałą motywacją choromaniackiego (Kalambur Fika) rozdrażnienia wszystkich nieomal postaci w „Zazdrości i medycynie".

Teraz a contrario:

Ad 1.: Rażą epizody niewmontowane w całość, z niczego nie wynikające i niczemu innemu nie służące, jak tylko swojej piękności. Tak raziła (czas przeszły!) liryczno - epizodyczna konstrukcja powieści Żeromskiego. Przykład o tyle nie dobry, że dziś widzimy te dalekie a istotne związki i rozumiemy pośrednią **wielocelowość** każdej niemal z tych rzekomo luźnych partii. Twierdzenie, jakoby Żeromski nie panował nad swoim świetnym (co się łaskawie przyznawało) materiałem powieściowym jest niewiarygodną a upartą bzdurą.

Ad 2.: Przykład nieartystycznej erudycji biorę z... Żeromskiego, zwracając nawiasowo łowcom sprzeczności uwagę na drobne słówko: „niemal", figurujące o parę wierszy wyżej. Chodzi mi mianowicie o **nudne** partie „Popiołów", gdzie popis erudycji autorskiej (soliterowe wyliczanie nazwisk i drobiazgowa topografia) spełnia — wydaje mi się — **jedną tylko funkcję:** sugeruje autentyzm.

Ad 3. W skandynawskim (słabszym **artystycznie)** prototypie „Zazdrości i medycyny" („7 dni ciemności") niezwykle czarne chmury są tylko dekoracją. Do innych funkcji musiał Gunnarson przywołać inny żywioł — epidemię. Stąd przesada. za dużo tego „dobrego".

Prawda

W dyskusji*), którą przed paru laty prowadził w „Pionie" Irzykowski z Peiperem i Przybosiem, poruszono ważne, postawione przez autora „Walki o treść", zagadnienie skali metafor. Przedmiotem analizy i wartościowania była m. i. metafora Mickiewicza: „suchy ocean". Tak Irzykowski jak i jego oponent — Przyboś, zgodnie przyznali tej przenośni wysokie miejsce w skali metafor. Obaj jednak kierowali się zupełnie innymi motywami: Irzykowski cenił „suchy ocean" za śmiałość zestawienia (contradictio in adiecto), za przewrót jaki sprawia ta metafora w wyobraźni czytelnika, Przyboś widział jej walor w bogactwie skondensowanej tam treści, w „wieloznaczności", w „wiązce znaczeń", która ona odkrywa.

W wyrażeniu: „(wpłynąłem) na suchego przestwór oceanu" metaforycznie użyty został wyraz: **ocean,** za miast: **step.** W wyobraźni powstaje tu jednak mimo to „wizja" **nie oceanu, lecz stepu,** ale wzbogacona o te asocjacje, które się z oceanem wiążą, a które **przenosimy** w „obraz" stepu: step ogromnieje, staje się **jak ocean** bezkresnym; i tak już monotonny, ale bądź co bądź bardziej zróżnicowany **niż morski,** krajobraz stepowy zdaje się jeszcze monotonniejszym, jeszcze prostszym („niebo i trawa" jak „niebo i woda"); „widzimy" ruchy traw paruszanych wiatrem **niby fale.** — Tak więc podstawienie „niewłaściwego" wyrazu na właściwy **(ocean za step).** wzbogaciło znaczenie tego ostatniego o parę skojarzeń, które w „to samo" znaczącym wyrażeniu „suchy step" nigdy by się nie pojawiły z tą siłą i „koniecznością". i tu właściwie dyskutanci, inaczej rozkładając akcenty, mają rację. Metafora jest dobra, bo jej śmiałość (oxymoron) jest sprawczynią przewrotu w naszej wyobraźni (Irzykowski,) przewrót jest cenny, bo wzbogaca o „wiązkę znaczeń" (Przyboś).

Ale dlaczego ta „wiązka znaczeń" jest tak cenna? **Jakość** tych znaczeń każdego z osobna, jest mała. Są to przecież proste stwierdzenia nie specjalnie interesujących faktów: Że step jest wielki, że trawy się kołyszą etc. Czyżbyśmy więc cenili tę metaforę za **ilość** nasuwanych skojarzeń — decydującą o t. zw. „bogactwie treści"? I tak i nie. Bo, aby ilość ta była wartościowa, musi opis (metafora Mick. opisuje) spełnić jeden jeszcze warunek. Bo ta sama ilość tych samych znaczeń podana w takim np. opisie: „Rozciągał się przede mną olbrzymi. monotonny step... Wiatr kołysał trawy itd.". nie ma żadnej poetyckiej wartości. — Opis musi być zwięzły. maximum „treści" — skondensowane w najlakoniczniejszej „formie".

Ale dlaczego? Czy dlatego, że zwięzła forma nie nudzi, że jest strawniejsza? W naszym przykładzie jest to motyw niemal bez znaczenia. Dwa słowa (suchy ocean) czy kilka słów (w wyżej podanym „opisie", rozwlekający treść metafory Mickiewicza) to nie stanowi różnicy dla najbardziej nawet żądnego skrótów czytelnika. Chodzi o co innego. W opisie powyższym czy nawet telegraficznie skróconej jego formie (takiej np.: „Step. Ogromny. Monotonny. Rozkołysany" — 4 słowa!), treści znaczenia **pojawiają się kolejno,** gdy w metaforze: „suchy ocean" nie sposób określić co jawi się w naszej wyobraźni wcześniej: ogrom? monotonia? ruchy traw? — Wszystkie skojarzenia nasuwają się **równocześnie** i ta równoczesność dopiero wespół z „bogactwem treści" (i jej jakością) decyduje o wartości metafory*).

Ale dlaczego? — Poezja ma dawać poznanie. Prawdziwe, „zgodne z rzeczywistością". A nie poznajemy świata cząstkowo, kolejno. Tak tylko w mowie potocznej i naukowej komunikujemy nasze obserwacje, doświadczenia, przeżycia. Tak fałszujemy rzeczywistość" i tylko dlatego robimy to bez żenady, bo jest to kłamstwo o wysokiej użyteczności. Lecz bezinteresowne, całościowe poznanie domaga się wyrazu, któryby mówił o nim **o niem,** o przeżyciu. nie o **nim** — i pisz tu „nową ortografią"!) całą prawdę, ukazał jego złożoność i nierozerwalny związek równoczesnych „istotnych" elementów z „nieistotnymi" przyległościami — jego jedyność i niepowtarzalność. Taka prawda jest piękną.

Tak to niespostrzeżenie od konkretnego przykładu doszliśmy do zaczarowanego koła, gdzie najogólniejsze z ogólników: poznanie, prawda, piękno — tańczą dziwacznego kontredansa. Uchodźmy stąd czymprędzej.

Namiastka równoczesności. Wracamy do konkretu. Oto metafora Przybosia: „promień z mrozu i śniegu". Jak każda metafora, i ta zawiera pewną „niewłaściwość". Tu jest nią drobny przyimek (z). Bo „właściwie" mróz ani śnieg nie są przecież materiałem, **z** którego tworzy się promień. Ta niewłaściwość przynosi jednak korzyść poetycką: nieprawy związek syntaktyczny pomiędzy rzeczownikami tego zdania jest wyrazem nierozerwalnego związku między poszczególnymi elementami przeżycia; promień, mróz, śnieg, sumują się tu, jak w naszym przeżyciu, pojawiają się równocześnie! Równocześnie? Do pewnego stopnia tylko, nigdy tak jak w „suchym oceanie" tam wszystkie znaczenia" (elementy przeżycia) jawiły się razem, tu są tylko zbliżone, związane. Najpierw jest promień, potem (choć z nim razem) mróz, śnieg. Jest to namiastka równoczesności, bardzo jednak cenna, stanowiąca największą bodaj „zdobycz" poezji awangardowej.

Właśnie porównanie z „suchym oceanem" ukaże wartość tego typu przenośni. Tam pojawiające się, doskonale równocześnie, treści było łatwiej zespolić, bo są one niejako związane tematycznie; wszystkie odnoszą się do stepu. Tu, coprawda quasi — równocześnie tylko, pojawiają się elementy, których nie sposób tak idealnie zjednoczyć. Pozór równoczesności to już wiele.

Ten typ metafory jest jednak niebezpiecznie łatwy i już, już grozi mu dewaluacja. Bardzo łatwo tę wielką zdobycz podrobić, a podrobioną niesposób odróżnić od autentyku. Technicznie bowiem ów chwyt jest zbyt prosty: wystarczy parę rzeczowników połączyć jakimi bądź przyimkami lub przypadkami (najczęściej dopełniaczem i narzędnikiem). Robią to jak na komendę epigoni Awangardy. I trudno ich zdemaskować. Nie znaczy to oczywiście, by dlatego albo tolerować podrabiaczy, lub zrezygnować z tegotypu przenośni. Na szczęście bowiem taki np. Przyboś ma w swym bogatym arsenale moc innych środków poetyckich, równie świetnych a trudnych, które pozwalają zaufać jego łatwiejszym chwytom. A fałszerzy trzeba poddać śledztwu — analizie i wykazać ich ubóstwo monotonnie maskowane tym, co najłatwiej skraść.

Jest to możliwe, choć nie łatwe. Zaostrzyć trzeba czujność wobec tych magików, którzy bez potrzeby mechanicznie budują **czasem tylko nieodzowne** „awangardowe" zdania tego typu; którzy zamiast napisać (np.) „suchy ocean", piszą: „step monotonii nad kołysaniem z bezkresu trawami"!

P. S.

Po spisaniu tych uwag przeczytałem artykuł Karola Irzykowskiego p. t. „Od metafory do metonimii" („Kurier literacko - naukowy" nr. 15). Lektura tego szkicu sprawiła mi wielką satysfakcję: nigdy jeszcze nie miałem przyjemności tak bliskiego spotkania się z myślami innego — i to jakiego! — krytyka. Irzykowski wypłynąwszy również z „suchego oceanu" dobił do tego, co nazwałem namiastką równoczesności". Droga nasza jest mniej więcej ta sama, inne tylko są widoki; tak jakbyśmy siedzieli w tym samym przedziale, a tylko każdy z innej strony, przy innym oknie. Przepraszam, nie w tym samym **przedziale;** w tym samym **pociągu** — różnica jest, oczywiście także w **klasie**.

Irzykowski nadał trafnie owej „namiastce równoczesności" (typu: „promień z mrozu i śniegu") starą nazwę — metonimii. Bo istotnie podstawia się tu — pisze Irzykowski — jeden przedmiot (nie tylko M. C.) za drugi **nie z powodu podobieństwa** jak w zwykłej metaforze, lecz w ogóle z powodu **bliskości ich stosunków i związków**. W naszym przykładzie podstawia się „materiał" („**z** mrozu") za „sąsiedztwo" (**z** zamiast **i**). Powinno być: „promień i mróz i śnieg". Jest tu inaczej dlatego, że w poznaniu poetyckim przedmioty nie sąsiadują ze sobą, nie istnieją **obok** siebie, lecz są razem, **równocześnie**. I choć niewątpliwie metonimia jest mniej „barwną" figurą — to jednak w poezji awangardowej pełni rolę, której „zwykła" przenośnia nie podoła. Awangarda wyrobiła nowy typ metonimii: podstawia **nie przedmioty za przedmioty** (np. „tysiąc **szabel**" zamiast „żołnierzy") lecz **różne związki za związek równoczesności,** na wyrażenie, którego mowa (prozaiczna) nie ma środków. Np.: „hauk psów pogłębia góry" — związek syntaktyczny: „hauk" jest tu podmiotem, góry — przedmiotem, gdy w istocie oba zjawiska są niezależne, lecz związane równoczesnością w naszym przeżyciu. Albo: „pastuszek wybiegał strumyk" Albo: „niebo krążyło szrapnelami" — tu niebo jest jakby sprawcą, szrapnele — narzędziem, gdy w rzeczywistości nie ma tego związku, lecz jest tylko znowu związek bliskości, współistnienia, równoczesności tych elementów przeżycia.

———

*) Nie mając pod ręką materiałów, nie wiem, czy ściśle referuję jej przebieg.

**) Terminu: metafora używam ciągle w najszerszym znaczeniu. Starą nazwą jednego z tropów obejmuje się wszystkie antyrealistyczne sposoby kształtowania materiału. To upoważnia do następujących uogólnień.

KORNEL FILIPOWICZ

CYRK

Ileż razy udając niepowodzenie
zabijasz się?
Twoja zręczność prześcига nawet śmierć
nieśmiertelny
pod sklepieniem namiotu
z diabelskim okrzykiem: Ho!
ciążysz ku niebu.

Wróć na ziemię
Przecież nie zdemaskuje cię tu nawet
ostatni niewierny i głupi
(twój nieprzyjaciel)
za twój obwiązany palec
zacięty naprawdę...
przy bochenku chleba.

Na cienkiej linie rozpiętej między niewiarą
a dziecinnym podziwem
rodzisz się znowu z trzasku palców
(z iskry tlącej jak fosfor)
chińczykiem
który laską ukręconą z powietrza
odwraca rzeczy jak uwagę.

O świcie w cyrku „Corona"
rzęzi lew uduszony biczem.

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI

Poeci na czasie

„Dzieła **klasyczne** są to — być może — te, które mogą ostygnąć, nie ginąc i nie rozkładając się; Ciekawe byłoby wykryć i zbadać w zasadach, regułach, prawach i przepisach sztuk z epok, zwanych klasycznymi, tę wolę trwałości, ukrytą w idei doskonałości i postulacie formy skończonej."

Paweł Valéry.

Żartobliwie.

Chcę na samym wstępie powiedzieć, że nie wiem, czy poniższe wywody będą przekonywujące i słuszne czy zyskają sobie miano jasnych, czy trzeba je będzie określić jako „mętne", czy dadzą się włożyć w surowe i wymagające ramy słowa „tak", czy też przekreśli je się słowem „nie" — ale wiem napewno, i to przekonanie dodaje mi odwagi, że niewątpliwie dyskusji nawet nie podlega prawdziwość jednej „części" tych uwag — ich tytułu.

Ale przecież nie to jest najważniejsze w naszej eskapadzie, skoro łaskawy czytelnik zechce uznać w niżej podpisanym przewodnika, który godzien jest dzierżyć w swoich rękach jego los **przez pół godziny.** Duża część nieporozumień z zakresu naszego życia codziennego polega poprostu na tym, że utożsamia się problem dojścia do jakiegoś celu, tylko z jego rzeczywistym osiągnięciem, odrzucając — jako nieistotne — wszystkie towarzyszące temu wyczynowi akcydencja. Ze słowem podróżnika który zatopiony w lekturze odcinka powieściowego dostał się w ciągu kilkunastu minut kolejką linową na szczyt Kasprowego traktuje się tak samo jak wędrowca, który na ten sam szczyt dotarł, oddając się z rozkoszą kilkugodzinnej włóczędze, pełnej cudownych olśnień i krajobrazowych uniesień. Miłośnicy gór formułują tę prostą prawdę w sposób następujący: „Połóż „cepra" (bohatera pierwszego wypadku) na tapczanie, każ mu przymknąć oczy i zapytaj go, gdzie się znajduje. Odpowie ci idiotycznie, że leży na tapczanie. Spytaj go dalej co zobaczyłby przed sobą, gdyby odemknął oczy. Odpowie ci, wyraźnie zaniepokojony, że zobaczyłby piec". A oto obrona innej postawy. „Połóż „naszego" (bohatera innej z rozważanych tu ewentualności) na tapczanie i poinformuj się, gdzie się znajduje. Odpowie bez zająknienia, że odpoczywa sobie, powiedzmy, na trawiastej buli pod Mięguszowieckimi Szczytami, wdycha wspaniały zapach kosówki i myśli że na dole ślicznie się mieni i połyskuje różnokolorowo gładka tafla Morskiego Oka. Dowiedz się jeszcze, co zobaczyłby przed sobą, otwierając oczy. Odpowie niezawodnie że jedną z grani skalistego systemu Mięguszowieckich, i że pamięta o tym że przyrzekł sobie tam dotrzeć, ale jest mu to doskonale i chętnie sobie chwilę poleży i pomarzy."

Przekładając to wszystko na tok mowy nieprzykładowej, powiedzieć możemy, że argumentacja zwolennika zdobywania „celu samego w sobie" nie trafia nam do przekonania, co więcej jesteśmy skłonni a nawet mamy ochotę wytknąć jej grzech szkodnictwa. Bądźmy jednak sprawiedliwi. Nierzadko, właśnie wybierając się w góry, przyrzekamy drogiej nam osobie pokazanie pewnych osobliwości, do których wiodą dwie drogi: jedna trudna ale bogata w przeżycia i emocje, druga łatwa, ale — niestety — uboga i jałowa. Nie trzeba nadmieniać, że często wybieramy tę drugą. Jesteśmy w porządku wobec norm, zawartych w niepisanej umowie. Nie wypełniamy tylko pewnych dodatkowych „suplementów" tej umowy, które nie obowiązują nas de facto, o ktorych się nawet nie napomknęło pod czas jej „spisywania". Często bowiem wypełnienie takich upragnionych załączników przekracza znacznie granice zasięgu naszych możliwości.

Pytanie: poco się tu o tych wszystkich sprawach tak obszernie pisało, nie wspominając nawet słowem jeszcze o zagadnieniu „czasu poetyckiego"? Odpowiedź: autor zamierzał w sposób równie obrazowy jak zręczny zaasekurować się na wstępie, zasłonić przed spodziewanymi zarzutami czytelnika. Nie wie on jeszcze na ile będzie mógł spełnić poczynione przyrzeczenia, dlatego woli raczej nie przyrzekać naprózno. Zaznacza skromnie, że cała reszta, jaka po wydzieleniu samego **zasadniczego punktu widzenia** w artykule pozostanie może być zupełnie przypadkowa, bo niezamierzona rozmyślnie. W ten sposób „umywa ręce", całą uwagę i zasób przemyśleń zaprzęgając do pokazania jednego, ważnego wypadku z zakresu problematyki czasu poetyckiego. Posuwa się w swej autodemaskacji jeszcze dalej, bo z góry powie o co idzie, nie spiętrzając sztucznie ciekawości czytelnika do chwili ujawnienia efektu przeznaczonego „na deser". Będzie grał w otwarte karty. —

1) Termin „na czasie" może mieć różne zabarwienia. Mówi się np. o czymś co jest specjalnie w tej chwili doniosłe i aktualne „że jest „na czasie" (Panowie posłowie w Sejmie co drugie zdanie wyrażają przekonanie, że jakaś reforma byłaby bardzo „na czasie"). My będziemy używać tego terminu w znaczeniu dosłownym, tak jak się mówi o kimś, że siedzi **na** krześle. Jak się siedzi **na czasie** i jak to robią nasi poeci — niżej.

2) Podług słowa „nasi poeci". Któż oni? Nie będziemy wymieniać ich nazwisk. I nie dlatego, że obca nam jest myśl przemytu mimowolnej reklamy. Sytuacje jednak, w jakich poeci będą wymienieni nie będą dla nich zbyt zaszczytne. I tak wszyscy się do myślą „o kim rzecz". W oczach „listów do Redakcji", „oświadczeń", „sprostowań" z powołaniem się na odnośny paragraf Dz.U.R.P. jest to wiele bezpieczniejsze. Mamy w świeżej pamięci „cykl listów do Redakcji" pewnego adwokata spraw osobistych, publikowany w kilku kolejnych numerach lwowskiego czasopisma literackiego.

3) Tomy wierszy, którymi posłużymy się niżej też są nam w gruncie rzeczy obojętne. Możemy się tylko dla ułatwienia z góry ułożyć. Powiedzmy, że będzie szło o tom, który ma tytuł „Wieczność święcąca". Wymowny w mojej oszczędności jest tytuł „Gałęzie". Ładnie będzie, jeżeli któryś z tomów nazwiemy „Muzyka nocy". Albo „Szarfa ciemności". Nie źle świadczyłby o skromności autora tytuł „Próba powrotu". Któremuś z poetów możemy również sprzedać po cenie zniżonej pomysł nazwy nie zwykle wymownej i obiecującej: „Wrogi czas". Dosyć.

Wyjaśnienia wstępne skończone Czas przystąpić do rzeczy.

Poważnie

Szerokie trzebaby zakreślać kręgi, zbliżając się do „czasu", który w swej obecnej postaci występuje w utworach niektórych epigonów. Można bowiem w istocie wyróżnić aż kilka dróg, którymi czas starał się przedostać do dzieł sztuki. Na najdalej w „nasze czasy" wysuniętym cyplu dostrzeżemy rozumienie, pozostające w stosunku jawnej opozycji do tradycyjnych bez protestu usankcjonowanych supozycji metafizycznych. Rozumienie to ma być wyrazem postawy człowieka nowoczesnego. Czytajmy: „1. Rzeźba stanowi część przestrzeni, w której jej organicznym jest związek z przestrzenią. 2. Rzeźba jest nie kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni. 3. **Energia** kolejno po sobie następujących **kształtów** w przestrzeni wytwarza **rytm** czasoprzestrzenny. 4. Źródłem harmonii rytmu jest miara wynikająca z liczby. 5. Architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. Stąd jej charakter kompozycji przestrzennej. 6. Architektura nie jest tylko projektowaniem wygodnie sfunkcjonalizowanych mieszkań. 7. Architektura wymaga całkowitego związku rozmieszczenia rzeczy *utylitarnych*,

wynalazków *konstrukcyjnych* jakości barwy i kierunku kształtów, które same unoszą i kierują *rytmem życia człowieka* w architekturze"[1]) (podkr. nasze).

Świadomie wybraliśmy punkt widzenia, który nie wiele ma wspólnego z problematyką poetycką. Idzie nam bowiem o specjalnie jaskrawe i wyraźne ukazanie jego rodowodu. Poruszając się w skomplikowanym otoczeniu przedmiotów i ludzi odczuwamy niejako, że każde z nich ma swój własny sobie tylko właściwy czas. Porozmieszczani solidarnie i sprawiedliwie na wielkich wskazówkach czasu gwiezdnego, działamy w jego po równi wszystkim rozdzielonych ramach. Fragment czasu oznaczony na cyferblacie przedziałem 5—6 w obrębie mojego dnia jest, obiektywnie biorąc, zupełnie taki sam jak odpowiadający mu fragment czasu wyrwany z organizmu twojego dnia. Ale przecież obaj wiemy, że subiektywnie — odczuwana — sprawa przybiera odmienną postać. Ja, wykończając jakąś robotę, niecierpliwię się, że mi czas ucieka. Ty, czekając na kogoś (o tej samej godzinie) na skrzyżowaniu ulic narzekasz, że czas ci się dłuży. Razem (ja z okna mego pokoju, ty z ulicy) możemy ze zdenerwowaniem zerkać na ten sam zegar umieszczony na wieży kościelnej. Czas więc, poruszając się **właściwie** ruchem jednostajnym i niezmiennym, jednemu z nas pojawia się w stanie rozpędu, drugiemu ukazuje się w zwolnionym tempie. Oczywiście, oczywiście — rozumiem doskonale, że to złudzenie. Wiem, równie dobrze jak wszyscy, że gdyby zasadzić w **idealnie** takich samych warunkach, dwóch **idealnie** takich samych panów, do **idealnie** takiej samej pracy o **idealnej** godzinie 5-ej — to na **idealną** godzinę 6-ą wykażą się **idealnie** równymi sobie odcinkami dokonanej roboty. Okazuje się więc, że w rzeczywistości, my sami będąc przez czas ograniczonymi — prawem ciśnienia wzajemnego. odpierającego — czas ograniczamy nadając mu w różnych wypadkach, różną podobną do naszej formę. Nie widzę w tym nic dziwnego, a w każdym razie nic takiego co należałoby koniecznie zmienić. Są przecież stanowiska, upatrujące w tego rodzaju sytuacji ciężar i mękę człowieka współczesnego. W wypadku kiedy idzie o bogactwo form podsuwa się z reguły receptę standaryzacji i unifikacji. Zamyśla się ją realizować (mając oczywiście na oku jakiś fikcyjny obraz świata), poczynając od którejkolwiek dziedziny życia. W tym wypadku będzie to sztuka stosowana, użytkowa. Projekt tej reformy najeżony jest implikacjami, aktualnymi w tym systemie i dla t. zw. sztuki czystej. Wszystko razem zakrawa na surowy pragmatyzm. Marzy się tu o osiągnięciu jakiegoś sharmonizowanego i bez większych błędów i wahań działającego rytmu czasoprzestrzennego. Wciągnięty w jego tryby człowiek zapomni o „czasach własnych". Zegarek ma wskazywać nie tylko „która godzina"?, ale ma być również rytmomierzem życia człowieka. Można sądzić, że dotyczy to również wytworów artystycznych. Miarą doskonałości dzieła może tu być celowość jego budowy, zmierzająca za pomocą eksplikacji owego rytmu czasoprzestrzennego do ujednolicenia, nasycenia i otamowania harmonii życia ludzkiego, jakże wąsko, prymitywnie i ubogo tu pojętego! W każdym razie zanotujmy sobie ten, dość szczegółowo tu wyłożony, punkt widzenia — jako wyraz skrajnie **utylitarystycznego** pojmowania stosunku sztuki do czasu w ramach jakiegoś ogólniejszego, lepiej zapewne skonstruowanego schematu. Możemy zanotować to następującym zdaniem: sztuka służy czasowi z myślą, że równocześnie przyczynia się do uszczęśliwienia człowieka.

Na linii podobnego sposobu rozumowania, choć z takich samych przesłanek wyciąga się tam inne wnioski odnajdujemy Jana Brzękowskiego imponująco konsekwentnego i z uporem rozbudowującego coraz rozleglej swoje pomyślenia od „Poezji integralnej" (Warszawa „a. r" 1933) poprzez „Integralizm w czasie" („Pion" Nr 39 ż 1937 r.). Rozumie się tu w sposób następujący: skoro możemy mówić o czasach właсnych, subiektywnych w odniesieniu do pewnych przedmiotów czy ludzi, nic nie stoi na przeszkodzie, żeby zacząć również mówić o zupełnie „prywatnym" czasie poetyckim. Pomiędzy relacjami, zachodzcymi w rzeczywistości empirycznej i tymiż samymi relacjami, przeniesionymi do poezji — zachodzi duża różnica. Rozumienie relacji czasowych w dziele poetyckim wymaga udziału wyobraźni. Jasne i zrozumiałe wyda się to, kiedy użyjemy przykladu powieści. Autor powiada: „minęło lat dziesięć i Jan oczyszczony moralnie opuścił mury więzienia". Oczywiście pomiędzy rozdziałem, w którym Jan jeszcze nie nie wie o tym, że będzie więźniem i rozdziałem, w którym wychodzi z więzienia po dziesięcioletniej pokucie musiałoby w rzeczywistości empirycznej upłynąć 10 razy po 365 dni! Szmat czasu! My w naszej wyobraźni redukujemy go do kilkuminutowego przebiegu. Przyjmujemy wszystkie zmiany, jakie w ciągu dziesięciu lat mogły zajść w przestrzeni. W składzie naszej wyobraźni dokonujemy tych przesunęć w ciągu drobnego ułamka czasu obiektywnego. Brzękowski tak formułuje te wnioski: „Najznamienniejszą cechą życia równoczesnego jest jego szybkość i intensywność, najistotniejszym znamieniem nowej sztuki — pragnienie skrótów. Skrót sam w sobie jest już walorem par exellence artystycznym, gdyż stawiając nas w obliczu czegoś niespodziewanego wywołuje uczucie lirycznego zdziwienia. Skrót jest tak że najistotniejszym walorem konstrukcji, konstrukcja — najbardziej trudnym wyrazem artyzmu oraz świadomości i woli twórczej"[1]) I do sadniej, dojrzalej, pełniej, rozsądniej: „Czasem poetyckim nie będzie oczywiście ani rytm, ani czas potrzebny na pŕzeczytanie książki, ani nawet — czas niezbędny do jej napisania. Nie bawiąc się w ustalanie drobiazgowych definicyj możemy jednak określić czas poetycki jako ten czynnik, który pozwala nam zdać sobie sprawę ze **wzajemynch przesunięć i relacji czasowych istniejących w wyobraźni między członami pewnego systemu lub między kilku różnymi systematami**. Inaczej mówiąc: jest to poczucie trwania i stawania się wyobrażonych elementów lub całych systemów wyobrażeniowych. Czas więc jest integralnym składnikiem poetyckiego wyobrażenia, a przez to i wyobraźni". [2]) (podkr. autora).

Przytoczone wyżej stwierdzenia są składnikiem idei wyobraźni Brzękowskiego, którą Kott trafnie podpatrzył jako wyobraźnię **naturalistyczną**.) Chodzi tu tylko o organizację odbioru pewnych zdeformowanych relacji naturalistycznych, stanowiących jądro poematu. Jeszcze wyraźniej wystąpi ta postawa Brzękowskiego, kiedy mówi on już wprost nie o sposobach **korespondencji** poety z czytelnikiem, ale o roli czasu w **budowie** utworu artystycznego. Powiaad: „Należy wiersz tak nasycić czasem, by się go istotnie w nim odczuwało". Jak to zrobić? Oto próba recepty: „Z wielu sposobów wymienię tu tylko najważniejsze: przeciwstawienie w czasie, podkreślanie kolejności i następstwa w czasie oraz ich celowe wzmaganie dla tym silniejszego uwypuklenia wewnętrznego związku czasowego, wyrażanie pewnych **witalnych funkcji organizmów roślinnych i zwierzęcych (np serca, krążenie soków),** budowanie wielkich konstrukcji wyobrażeniowych, zmieniających się i przesuwających się w czasie, podkreślanie trwania, stawania się, przemijania..." (podkr. moje oba fragmenty pochodzą z „Czasu poetyckiego") I jeszcze próbka realizacji poetyckiej: „stapiam się i płynę,ginę za pozwoleniem komisarza policji dzielnicy Odeon pożółkły losem wyprażony miłością liść **ciężarny kłos nadchodzących przemijań"**) (podkr. moje). Czy można sobie wyobrazić bardziej konsekwentną poetykę naturalistyczną, która sprawdza się tak dokładnie nawet jeśli idzie o jeden szczegół jej budowy?

Zupełnie inny stosunek do czasu zachodzi w typie woybraźni antynaturalistycznej, **stwarzającej** (jak chcą niektórzy — kreacyjnej). Tu mamy do czynienia ze światem poetyckim, żyjącym niejako na prawach inercji własnej, bo powołanym do życia przez fantazję artysty, autonomicznym i rządzącym się w myśl swoich własnych, odrębnych praw. Element czasu, zakres działania i rola w utworze określone są tylko przez te prawa i nie mają nic wspólnego z relacjami ujawniającymi się w rzeczywistości empirycznej. Służą tylko temu nowemu światu i sprowadzenie ich do wymiarów potocznych — równa się ich automatycznemu zabójstwu. Fikcja czasu zostaje wprowadzona do utworu na równych prawach z fikcją przestrzeni, miejsca.

Daleko odbiegliśmy od „naszych poetów". Czekają w myśl przyrzeczenia na swoją kolej. Ale powiedzmy otwarcie, czy mamy ochotę jeszcze do nich wracać? Mamy obowiązek, powie ktoś, skoro właśnie oni z tytułu mieli być bohaterami tych uwag. Prawda to, prawda. Spróbujmy więc chociaż spełnić ten trudny i niemiły obowiązek w paru krótkich zdaniach. Mowa była o stosunku do czasu różnych typów **wyobraźni** poetyckich: od utylitarystycznej, poprzez naturalistyczną do kreacyjnej. Cóż się jednak stanie, jeżeli przyjrzymy się poezji, która w ogóle nie dostrzega elementu wyobraźni? A to właśnie oni. Epigoni „Skamandra". Zwróćmy uwagę, że najlepiej ujawniają się znamienne cechy pewnych stylów poetyckich w momencie starcia, w okresie **przejściowym,** w chwili artystycznej, niejako dezawuacji. Romantyzm francuski pokazał się w całej pełni wtedy, kiedy oficjalnie panował już parnasizm. W podobnej **sytuacji** znajduje się w stosunku do nowej poezji „Skamander". Maruderzy wydłużają krok. Spieszą się. Zaczynają bełkotać o czasie. Różnym: przemijającym, zastygłym, płomiennym, sypkim, wrogim, przyjaznym... i tak do znudzenia. Czas u nich to tyle co „wola trwałości". Budują swoje wiersze przeciw czasowi, w którym żyją — a chcą sobie zaskarbić jego względy za pomocą jakichś tajemnych konszachtów. Naiwni! Nie wiedzą, że posiedli — ględząc o różnych czasach — tylko jeden: **retoryczny.** Odjąć im te szczudełka, pozrywać ma seczki, a zostanie cóż? Nic. Jakże gładko więc można ich i na tym odcinku zdyskwalifikować! Siedzą na czasie — rozumiemy już co to znaczy — użyli go do swoich własnych, prywatnych, niegodnych celów. To wszystko, co mamy im do powiedzenia.

Żale, westchnienia, nadzieje.

Pewnie, sam czas też nie jest bez winy. Wyśliznął się z seminariów filozoficznych, bo mu się zachciało życia ułatwionego, praktycznego. Można mu to przecież wybaczyć. I pomóc. *Wprowadzając ustawowo ochronę czasu zastrzeżoną prawnie.* Wtedy „poeci na czasie" podwójnie nimi być przestaną. Raz dlatego, że im się odbierze te wygodne foteliki, z których stroją mądre miny. Dwa dlatego, że przestaną być aktualni, przestaną się nimi ludzie interesować, najwięcej zaś niżej podpisany, który im w formie nodzwonnego taką długą lekcję wyłożył. Westchnijmy wspólnie: obyż się to stało jak najrychlej!

Przepisy późniejsze.

I. Polemiczny. Uwagi niniejsze przesłałem Redakcji „Naszego Wyrazu" w marcu. Tymczasem sprawa wydania „numeru spejalnego, poświęconego zagadnieniom czasu w poezji". odwlekła się. Mogłem, więc. dzięki uprzejmości Redaktora rękopis tego artykuliku przejrzeć i poczynić w nim pewne zmiany. Wydaje, mi się, że jest on wadliwie skonstruowany i właściwie wymaga nie tyle poprawek, ile ponownego napisania. Jeśli teraz jest to już zupełnie niemożliwe, warto chociaż uchylić z góry parę ewentualnych zastrzeżeń. Jedno jest dla mnie szczególnie ważne i w pewnym sensie typowe. W ostatnim numerze „Naszego Wyrazu" przeczytałem drugą już z kolei filipiką (po „Liście z oblężonego miasta") p. Zbigniewa Bieńkowskiego. Nie czas i nie miejsce wykazywać teraz ile w artykułach Bieńkowskiego o poezji uwag słusznych i mądrych, a ile poprostu sugestywnego tupetu, który się z nikim i niczym nie liczy.Trzeba właściwie chwalić odwagę ludzi, którzy o poezji pisują artykuły wyznawcze i nierzadko podstawowe, nie interesując się ani trochę tymi pracami, które jakoś, na swój sposób próbowały zagadnienia **teorii poezji** rozstrzygnąć. Osobiście sądzę, że zastępowanie tych bądź co bądź kardynalnych obowiązków jałowym doktrynerstwem, patriarchalnym i protekcjonalnym rozdawaniem patentów na poetów „złych" i „dobrych", krytyków „wodoidalnych(?)" i „niewodoidalnych (bardzo ociężały termin)" „kierunki, które się kończą" i „kierunki, które się zaczynają" jest receptą conajmniej zwodniczą i problematyczną. Właściwie szalenie nudne staje się już to ogłaszanie „wszem i wobec" werdyktów i „orzeczeń" tajemniczych trybunałów, które nie wiadomo gdzie obradują i bardzo mało wiadomo jakimi zasadami kierują się w swoim orzecznictwie. A tu jak na złość, z dnia na dzień powiększa się zastęp coraz nowszych i odpowiednio „lapidarnych" ekspertów poetyckich. Trudno nie przystać na zdanie tych, którzy sądzą, że stopień surowości i ekstremizmu wyznawców nowej poezji wzrasta równolegle z rozwojem stanu ich wewnętrznego zagrożenia. To jest znośne jako „zabieg higieniczny", ale nie da się utrzymać na dłuższą metę. Rekord mimowiednej śmieszności „pobija jakże oszczędne i powściągliwe zdańko Bieńkowskiego: „Lojalnie przyznaję Czechowiczowi utwory udane. — Przyznaje! Uczniowie wszystkich „szkółek" z „Zagórszczyzną" (sic!) łącznie winni z ulgą odetchnąć. Sędzia okazał wspaniałomyślność, pobłażliwość i wyrozumiałość! „Mistrz został „skazany z zawieszeniem". Na skutek „okoliczności łagodzących". Czyż to nie zabawne Zwłaszcza, że jako jedyną rację bytu i „fasadę" podaje ten „sąd" bardzo prymitywną, przestarzałą i uproszczoną analizę „zdań muzycznych" autora „Ballady z tamtej strony".

Ótóż Bieńkowski chętnie przystraja swoje „encykliki", cytatami z artykułów i not najrozmaitszych autorów i recenzentów. W „Liście z oblężonego miasta" znalazłem zdanie z jakiejś mojej noty, nie zupełnie coprawdą szczęśliwie interpretowanej. Chcę więc zaznaczyć, że wszystko cokolwiek ma jakiś sens w tym artykule nie wykracza poza ramy **opisu.** Reszta to wstawki felietonowe o charakterze „gloss wyznawczych". Ponoszę za nie odpowiedzialność **osobiście** (jeżeli w ogóle tego rodzaju noty wymagają odpowiedzialności) i nie życzę sobie, aby je utożsamiano z poglądami jakichś „mafii", „klik" czy „szkółek", w których „doktorowie poetyccy" „tresują i musztrują legiony swych podkomendnych". Tyle w sprawie, która mi się nasunęła po powtórnym przeczytaniu niniejszych uwag i artykułu Bieńkowskiego. Nie mogę się oprzeć na koniec chęci zaznaczenia, że „lojalnie przyznaję Bieńkowskiemu interesujące i godne żywszej uwagi rozróżnione pomiędzy stylem i mową poetycką" Komu się to jednak uda wyłowić z owego splotu różnych wstrętów, niuansów i grymasów — niech się szczerze raduje i przemyśli całe zagadnienie na nowo

II. Dwa przypisy uzupełniające. a) Wiersz Brzękowskiego p. t. „Wizja trzeciorzędu" bardzo piękny i obok „Wędrówki ludów", stanowiący najwyższe — jak sądzą — osiągnięcie tego poety pozwoli Czytelnikom „Naszego Wyrazu" dokładniej się przyjrzeć roli czasu w utworach autora „Zaciśniętych do koła ust". Myślę jednak, że wbrew temu co głosi Brzękowski w artykule o czasie poetyckim nie sam poemat nasycony jest tu czasem, a przedmioty dostają się doń nie uwolnione jakby od tych relacji czasowych, którym podlegały w rzeczywistości empirycznej. To potwierdza diagnozę Kotta, dotyczącą typu wyobraźni poetyckiej Brzękowskiego.

b) Mówiąc o roli czasu w strukturze „wyobraźni stwarzającej", użyliśmy terminów, które przez nadużywanie uległy takiej dewaluacji, że właściwie nic już nie znaczą. Za późno teraz błąd ten naprawić. Czytelnik proszony jest tylko wobec niniejszego o zastanowienie się nad rolą czasu w takim utworze poetyckim jak np. bajka. Może po dokonaniu proponowanego ćwiczenia wyda mu się jaśniejszym stanowisko autora.

---

[1]) Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński. Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. „a. r." Nr 2

[1]) Poezja integralna. a. r. Nr 5. 1933.

[2]) Czas poetycki. „Pion" 1939 .

[3]) Jan Kott. Francuski Brzękowski. „Pion" Nr 26 z r. 1938.

[4]) Jan Brzękowski. W drugiej osobie. Poezje. „a. r." t. 4. 1933.

Czwarty wymiar w pejzażach Proust'a

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że to co nieraz niecierpliwy czytelnik przerzuca lub opuszcza w pośpiechu — opis natury, plan sytuacyjny, im presję wnętrza, czy też przydługie ględzenie o sztuce — może nam więcej powiedzieć o autorze i jego dziele, niż całe stronice filozoficznego „credo".

Dlatego nie bez powodu K. Wyka, przy sposobności badania stylu w powieściach (por. art. Wyki w nrze 3. Naszego Wyrazu) uderzył w pejzaż i uderzył bardzo trafnie, w punkt krzyżowania się dwóch tworzyw artystycznych, a raczej w punkt przechodzenia jednego w drugie. Tam, gdzie zawęźla się jedna sztuka o drugą, gdzie pisarz staje się plastykiem malującym farbami słów, tam powstaje jakby węzeł limfatyczny ściągający do siebie podskórne prądy. Przekrój w takim miejscu może dać nieraz więcej, niż się po nim spodziewamy. Tak z „prawie że" imresjonistycznego pejzażu Weyssenhoffa wyprowadził Wyka (i trafnie) nie tylko stosunek tego autora do impresjonizmu w plastyce, lecz również stosunek do środowiska i nieledwie jego filozoficzny światopogląd. Chwilowo jednak zostawię ten problem na boku, a zajmę się przykładami Wyki w węższej interpretacji.

Przykłady te są świetnie dobrane i stanowią jak gdyby naturalne szczeble ewolucji obrazowania literackiego, na której szczycie znajdziemy czasoprzestrzenny pejzaż Proust'a. Obydwa cytowane przez Wykę pejzaże, Weyssenhoffa i Żeromskiego posiadają zaczątki dynamicznego ujęcia; dzięki temu specjalnie mogą się przydać jako materiał porównawczy w interesującym nas tutaj temacie. Obydwa jednakże nie wychodzą poza nieruchomość faktycznie istniejących zewnętrznych przedmiotów, o statycznej wadze dekoracji teatralnej (zwłaszcza Weyssenhoff) przedstawionych jako rzeczy istniejące poza autorem i jego doznaniem, w które jedynie zmienność czasowa elementów oświetleniowych wprowadza pozory dynamizmu. Obydwa te pejzaże ukazują nam widok z m i e n i o n y przez zachodzące słońce, nie pokazują nam jednak z a c h o d z ą c e j z m i a n y. Przy czym u Weyssenhoffa nie zmiennym elementem sztafażowym jest także kolor (co słusznie zauważył Wyka), przytwierdzony na moc do przedmiotów materialnych. U Żeromskiego kolor otrzymuje już swój byt niezależny od materii (por. art. Wyki) jest czynnikiem zmiennym, subjektywnym doznaniem autora („uciążliwy dla oczu zwodniczy cień fioletowy"). Tu poruszamy się już w płaszczyźnie psychologicznej, jednak że wrażenie jest jeszcze bardzo silnie zrośnięte z istnieniem przedmiotów materialnych, mających swoje niezmienne trwanie, a może i barwę samą w sobie która coprawda może ulegać chwilowym zmianom (w naszej percepcji) pod wpływem czynnika zmiennego jakim jest światło.

U Proust'a pajzaż nie jest opisem czegoś realnego i zewnętrznego, nie jest przegródką oddzielającą fragmenty akcji powieściowej — nie zatrzymuje powieściowego czasu — daje mu przepływać przez siebie. Jest „zdarzeniem" psychologicznym, a raczej bardzo skomplikowaną kombinacją zdarzeń. Przedmiot zewnętrzny rozpływa się tu w subjektywnej przestrzeni, zbliżany i oddalany, nie posiada więcej materialności, co przepływające przez niego i przetwarzające go ciągle godziny. Jest zbiorowiskiem wrażeń autora, czasem umyślnie zszywanych w oczach czytelnika, jak wtedy gdy autor każe bohaterowi biegać od jednego do drugiego okna pociągu „aby zbliżyć, aby posklejać przerywane i sprzeczne fragmenty... pięknego szkarłatnego poranka, mieć jego całkowity widok i ciągły obraz". („W cieniu zakwitających dziewcząt" t. II, str. 82). Czynnikiem dematerializacji jest ruch i jego względność:

„Czasami, gdy powóz wspinał się pod górę między uprawnymi polami, kilka niepewnych bławatków przypominających mi Combray, biegło za nami, czyniąc pola czemś bardziej realnem, przydając im znamię autentyczności.(!!) niby ów szacowny kwiatek, jakim niektórzy dawni mistrze sygnowali swoje obrazy. Niebawem, konie wyprzedzały je, ale po kilku krokach spostrzegaliśmy jakiś inny, który czekając na nas,zatknął przed nami w trawie swoją niebieską gwiazdę; niektóre ośmielały się do tego stopnia, że przystawały na skraju drogi: była to istna mgławica, tworząca się z moich dalekich wspomnień i oswojonych kwiatów . (ibid. str. 167).

Raz daje nam Proust, jak tutaj uciekającą na zewnątrz przestrzeń wobec bohatera pozornie nieruchomego w poruszającym się powozie — kiedy indziej tym ruchem obdarzy otaczającą rzeczywistość, „tańczące pagórki morza" lub t. p., wobec czegoś naprawdę nieruchomego, jak n. p. ramy okna wypełniającej się raz ścianą morza — to znowu kłębami chmur. Albo postawi przed nami masyw kościoła wyzuty z nieruchomości i ciężaru:

„Aby rozpoznać kościół w bloku zieloności, przed którym mnie zostawiono, trzeba było uczynić wysiłek, dający mi głębiej wniknąć w ideę kościoła... musiałem odwoływać się do niej aby nie zapomnieć, tu że wierzchołek tego bluszczowego gąszczu jest sklepieniem gotyckiego okna, ówdzie że wykusz liści wynika z wypukłości gzymsu Ale wówczas zrywał się lekki wiatr, wstrząsał ruchomą kruchtą, którą przebiegały dreszcze przeciągłe i drżące jak światło, liście trącały się o siebie wzajem, i roślinna fasada, cała drżąca, pociągała z sobą płynne, pieszczone i chwiejące się filary". (ibid. str. 174).

Świadomość fragmentaryczności naszych doznań, mówiąc ściślej — wrażeń zmysłowych, a także świadomość równoczesnego narastania spajających je i pozornie synchronicznych wyobrażeń i wspomnień jest cechą najbardziej charakterystyczną całej twórczości Proust'a. A że jest wynikiem jego programu artystycznego to zdaje się nie ulegać wątpliwości ten program artystyczny to: pokazywać nam rzeczy" w kolejności naszych wrażeń, zamiast tłumaczyć na początku ich przyczynę" (t. II. Str. 80).

A więc następstwo w czasie, ale w czasie subjektywnym, dowolnie rozciąganym lub zgęszczanym zależnie od nagromadzenia w nim materii zdarzeń. W czasie odwracalnym i przeżywanym na nowo od końca do początku, na wyrywki i zpowrotem. W czasie związanym nierozerwalnie z substancją świata, jej mnożnikiem, czwartym wymiarem.

Morze, pomnożone przez poranki i wieczory nie jest już morzem, ale morzami, w których przekorny rachmistrz wzruszeń wyróżniczkowuje dnie, chwile i godziny:

„Bo żadne z owych Mórz nie trwało dłużej niż jeden dzień... Bywały morza o piękności tak rzadkiej, że na ich widok radość moja rosła jeszcze od niespodzianki". (t. II. 158).

Morze uwielokrotnione dematerializuje się, traci swoją przedmiotową ciągłość, zato godziny liczone miarą ziemi i morza, po których posuwa się słońce, nabierają konsystencji czegoś dotykalnego.

„Kiedy rano słońce wychodziło zza hotelu, odsłaniając przede mną piaski oświetlone aż do pierwszych przypór morza, miałem wrażenie, że mi ukazuje inny stok i zachęca mnie, abym dalej, krętą drogą jego promieni ciągnął nieruchomą i pełną wrażeń podróż, przez najpiękniejsze miejsca kapryśnego krajobrazu godzin". (t. II. 111).

Podobnie jak natura, tak utwór artystyczny jest dla Proust'a stosunkiem tych dwóch czynników:



J. CZAPSKI
Szafirowe morze

„...dzieło Elstira było stworzone z owych rzadkich chwil, w których widzi się naturę poetycko..." (t. III. str. 105).

W drganiu tych chwil poetyckich, przypływie i odpływie ziemi, morza i nieba, a także zwykłych i swojskich materialnych przedmiotów, powstawały proustowskie pejzaże-zdarzenia, przeplecione raz rzadziej to znowu gęściej (lub częściej) zdarzeniami - osobami, spojrzeniami, myślami, mijały się i oscylowały, zazębiały i rozbiegały w Poszukiwaniu Straconego Czasu.

Po tej krótkiej analizie wydaje mi się słusznie cofnąć się do początkowej tezy: pejzaż proustowski odkrywa nam wiele rzeczy poza jego stosunkiem do natury i sztuki (który zresztą w tych rozważaniach rozmyślnie pominęłam) — a mianowicie: określa udział Prousta we współczesnej myśli filozoficznej, przez rewelację jego intuicyjnie i po prokursorsku pojętej czasoprzestrzeni psychicznej.

TADEUSZ HOŁUJ.

SKORO TO PISZĘ

Tak piękna chyba uwolni mnie śmierć
Z ciągłego drżenia serca.
I dopiero oczekiwany dzień
może uczynić mnie nieczułym
na to, co we mnie ożywa i zamiera.

Tobie — nie do snu — do przebudzenia, do dnia widzących
[dziewcząt
śpiewam samego siebie—różową panną, niespodziewaną legendą
Tobie burooka piękne milczenie i stukot ciesielskich siekier;
sypkie ziarenko piasku — miłość, op'ywającą rzekę.
Bliżej widzę najdalsze. Przy tobie widzę głębiej:
skrzydła tych — co umarli i drwiące ze snu cegły.

Słucham samego siebie i chcę uważnie patrzeć
w zabliskie jeszcze wspomnienia, w kłamliwe teraz twarze.

Tę — ledwo pamiętam. Blady smak luny
gdy oparty o szyby w deszczu łkał samotny student.

Nieśmieli kochankowie, rzewni, udręką opętani
a jednak tego lęku i nierozumnego smutku żal mi.

Gdy drużynowy pokazywał chłopcom imiona gór
ja byłem wyżej obłoków. Dlatego zginąłem - niebaczny druh.

Skoro w przemarzłym piasku ryli kadeci plan armii
już grałem tragiczną postać. A oni mi rolę skradli.

Nosiłem ostrożnie smutek mój. Cichłem Umiałem milczeć.
A potem miłość rosła w drugiego mnie — w mężczyznę,
który znalazł siebie samego w domu z ognia, w ścianach
[marzenia.

Ten dom — gdzie upał warzył główki polnym fiołkom i wodził
[szalone pióro
skoro to piszę — myślę o nim z wzruszeniem — o domu, który
[runął.
Skoro to piszę — przecież w białej sukni zamykasz wiersz ten
[Helenko
o Mario moich wierszy —; na linii Twoich piersi gasłem i nie
[umiałem cię przekląć.

ADAM KRAWCZYK

Czas u Bruno Schulza

Od kiedy nauka postawiła czas w rzędzie podstawowych pierwiastków, budujących rzeczywistość, stał się on przedmiotem szeregu subtelnych analiz, odsłaniających jego skomplikowaną anatomię. Żyjąc w regularnym systemie czasu, mierzonego wschodami i zachodami słońca zatraciliśmy poczucie jego realnego, obiektywnego istnienia tak, jak nie słyszymy tykotania naszego zegarka lub szmeru monotonnie spadających kropel. Ponadto zaś od niepamiętnych czasów nauczyliśmy się mierzyć go jednostkami subiektywnymi, zależnymi od „stanu naszej duszy". „Bywają dnie górzyste i uciążliwe, dla których przebycia trzeba nieskończonego czasu; bywają dnie spadziste, z których zjeżdża się pędem, śpiewając" **(M. Proust).** W konsekwencji takiego stanowiska jednolita z punktu widzenia fizyki materia czasu wykazuje daleko idący polimorfizm. Miarą przemijania czasu i zdarzeń w nim umieszczonych staje się tym samym subiektywne odczucie tego zjawiska.

Zostawmy jednak naukową teorię czasu fizyce a sami zajmijmy się czasem jako elementem konstrukcyjnym w kompozycji dzieła literackiego. Należy ono do tego rodzaju twórczości, której jedną z charakterystycznych cech jest moment dynamiczny w przeciwieństwie do statycznego charakteru innych gatunków sztuki, nie dokonywujących się w czasie inaczej, jak tylko biernie.

Nikt przecież nie widział, aby konie w „Czwórce" Chełmońskiego naprawdę ruszyły z miejsca, mimo, że galopują od chwili, w której „wyłoniły się z pod pędzla artysty". Przeszkadza temu bowiem dwuwymiarowość przestrzeni, w której żyją, dwuwymiarowość, z której tylko magia perspektywy wyczarowuje złudzenie głębi.

Z drugiej strony film, posiadając wszelkie cechy typowego obrazu, różni się jednak od niego konstrukcją przestrzeni, w której się dokonuje. Dwuwymiarowość jej została bowiem sztucznie wzbogacona o wymiar czwarty, czas, przy równoczesnej nieobecności trzeciego, zastąpionego jedynie surogatem perspektywy

Sposób przeżywania dzieła literackiego świadczy o tym, że stosuje ono zasadniczo technikę kinematograficzną, posługującą się przy projekcji skomplikowanym fonetyczno-znaczeniowym aparatem języka. Obrazy o normalnej strukturze, pojawiają się na ekranie naszej świadomości niejako od strony wewnętrznej w wyniku działania tej aparatury. Różnica polega na tym, że dzieło literackie, wprawiając w ruch mechanizm naszej wyobraźni, nie jest zmuszone względami technicznymi ograniczać się w budowaniu obrazu jedynie do materiału widzialnego i akustycznego, lecz może go podbarwiać również innymi elementami zmysłowymi. Są to jednak uwagi marginesowe. Zasadniczy wniosek, wypływający z tej analogii między filmem a utworem literackim, jako dwoma gatunkami sztuki, polega na możliwości stosowania w literaturze niektórych tricków filmowych, jak np. zwalniania czy przyspieszania filmu względnie puszczania go w kierunku odwrotnym. Zwracano na to uwagę niejednokrotnie. Między innymi pisał o tym na łamach Naszego Wyrazu W. Bodnicki: „W powieściach polskich ostatnich lat, daje się zauważyć ciekawa dążność do zmiany biegu akcji. Akcja idzie w nich nie naprzód, ale w tył".

Na tle tych uwag zaznacza się wyraźniej rola czasu w opowiadaniach Bruno Schulza.

Pisano, że czas, kóry uruchamia akcję tych opowiadań jest produktem niejako syntetycznym, którego składnikami są czasy psychologiczne różnych epok i stanów duchowych, przeniesione żywcem na platformę teraźniejszości i urealnienia w chwili obecnej. W tym sposobie konstruowania rzeczywistości literackiej autor nie odbiega daleko od analogicznych poczynań futurystów czy surrealistów.

Dowolnemu eksperymentowaniu czasem sprzyja ponadto fakt, że utwory Bruno Schulza posiadają w niektórych momentach charakter wizji sennych, czemu zresztą autor nie zaprzecza, zwracając osobiście na to uwagę: „Nigdy potem nie mogłem się od matki dowiedzieć ile rzeczywistości było w tym, co widziałem owej nocy przez zamknięte powieki, zmożony ciężkim snem, wciąż zapadając w głuchą niepamięć, a ile było płodem mojej imaginacji".

Sen przecież jest jedynym zjawiskiem psychicznym, w którym panuje całkowita anarchia w dziedzinie czasu. Na terenie snu przeszłość i przyszłość spotykają się bezpośrednio na płaszczyźnie teraźniejszości. Tylko w śnie możemy obcować z osobami dawno umarłymi. Sen wreszcie według powszechnej wiary pozwala nam choć w części uchylić tajemnicy jutra.

Ten sposób podejścia do tematu usprawiedliwia w znacznej mierze nierealność i fantastykę akcji tych opowiadań nawet w chwilach, w których dochodzi ona do absurdu. „System" Bruno Schulza polega bowiem na urealnianiu elementów snu czy marzenia i wprowadzaniu ich drogą bezpośrednią, bez demaskowania ich „hypnologicznego" charakteru, w świat rzeczywistości. W wyniku interferencji tych dwu odmiennych pojęć powstaje owa niespokojna fantasmagoryczna gra obrazów, potęgowana w dodatku typowym dla Schulza egzotyzowaniem powszedniości i konkretyzowaniem pojęć niematerialnych czy abstrakcyjnych. Noc np. posiada u niego swoistą morfologię: „Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku, żywa, czujna, i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu, każdy kształt natychmiast zarzucająca! Budulec czarny, piętrzący dookoła sennego wędrowca pieczary, sklepienia, wnęki i nyże!" (Schulz zdaje się mieć szczególną predylekcję do takich architektonicznych metafor. Np. ta:... Świt buduje bezgłośnie swe dalekie miasta różowe i białe, swe jasne wydęte pagody i minarety).

W analogiczny sposób i czas uległ skonkretyzowaniu choć w znacznie mniejszym stopniu. Posiada on tutaj swe granice i wymiary: „Było to zapomniane w głębi czasu miasto"... gdzieś na rubieży czasu".

Pomimo tych geometrycznych właściwości nie stracił on nic z charakteru zjawiska dynamicznego.

Człowiek jednak posiada nad nim pewną władzę. Potrafi mianowicie odgałęziać od normalnego strumienia czasu boczne odnogi, ślepe zaułki, „nielegalne i problematyczne", na których mogą dokonywać się zdarzenia nieznane oficjalnej chronologii: „Spróbójmy tedy odgałęzić, w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje".

Świadczy to, że czas ten posiada strukturę psychologiczną. Jest to mianowicie czas, w którym urealnia się marzenie, odrębny świat, zbudowany z pierwiastków wyobraźni. Płynie on równolegle obok swej oficjalnej, fizycznej formy: „Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym?"

Doktór Gotard stosuje czas jako środek terapeutyczny. Mechanizm tej „chronoterapii" jest, nawiasem mówiąc dość skomplikowany: „Cały trick polega na tym, że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości nie podobna określić" „Reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwości wyzdrowienia".

W wyniku tych machinacji z czasem, Ojciec, pomimo swej śmierci, żyje w sanatorium dr Gotarda. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu poprostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgnęła".

Miejscowość, w której stoi sanatorium, posiada charakterystyczną fizjognomię, przystosowaną do tego, aby wyeliminować czas z psychiki pacjentów. Pejzaż utrzymany w półtonach pozbawiony wszelkich akcentów, wnosi nastrój apatii, prowadzący do snu. Sen, zwykłe fizjologiczne zjawisko przecinające chwilowo nić świadomości, został tu wykorzystany jako środek wprowadzenia dezorientacji" w zjawisku czasu:

„Śpię tak przez całe nieregularne przestrzenie czasu..." „Skutkiem tego gubią się gdzieś po drodze mimochodem całe interwały czasu, tracimy kontrolę nad ciągłością dnia i w końcu przestajemy na nią nalegać, rezygnujemy bez żalu ze szkieletu nieprzerwanej chronologii...", „Dawno już porzuciliśmy tę nieustanną gotowość do złożenia rachunku z ubiegłego czasu, tę skrupulatność w wyliczaniu się co do grosza z zużytych godzin..."

Nic dziwnego, więc musi tam być poważna różnica w funkcjonowaniu indywidualnych czasów, wynikająca z braku czynnika regulującego. „Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały".

Należy zwrócić dalej uwagę na jeszcze jedną ważną formę udziału czasu indywidualnego w kompozycji opowiadania. Przypatrzmy się bliżej autoportretowi autora w noweli p.t. „Wiosna". Skądinąd podkreślano już jej dziwną, metaforyczną kompozycję, mającą symbolizować kapryśność tej pory roku. Obserwując jednak bacznie sylwetkę bohatera i konfrontując nasze spostrzeżenia z ilustracjami samego autora, dochodzimy do wniosku, że w przedstawieniu tej postaci czai się jakaś niekonsekwencja.

Bo oto na pierwszych kartach opowiadania jest to mały chłopiec, który chodzi jeszcze do szkoły i z rozkoszą zajada w sieniach domów „wielkie, trzeszczące od świeżości obwarzanki" „Nadeszły ferie wielkanocne długie i nieprzejrzane. Wolni od szkoły wałęsaliśmy się po mieście bez celu i potrzeby..."

W chwilę potem dokonuje się przemiana w jego wewnętrznym wyglądzie. Zatraca dziecinne rysy, prezentuje się jako dojrzały młodzieniec i zdradza swoim zachowaniem, że wkroczył w wiek męski.

Cała akcja jego opowiadania umieszczona jest w ramach jednej wiosny. Niemożliwością zatem jest taka różnica w wyglądzie i zachowaniu bohatera. Bo też autorowi chodziło o co innego. On urealnia postacie i sytuacje, wyjęte z marzenia dorastającego chłopca i rzuca je na tło prawdziwej wiosny. Wylęgają się one w czasię, który jest przystosowany do tempa ich rozwoju. Nic też dziwnego, że chłopiec, którego odnajdujemy na wstępie tego opowiadania, w kilka chwil później jest już **w marzeniu swoim** mężczyzną, ale w tej formie bez absurdu mógł brać udział w wyprodukowanych przez swą wyobraźnię sytuacjach. Oczywistą jest bowiem rzeczą, że malec, przeżywający w swej wyobraźni pod wpływem awanturniczego filmu lub powieści jakiś niesłychanie batalistyczny moment, w którym sam bierze żywy udział, przeprowadza jednocześnie w swej wyobraźni automatyczną charakteryzację własnej osoby, zwłaszcza w dziedzinie wieku, bez której wyraźnie odczuwałby nonsensowność przeżywanej sytuacji.

Analogicznych przemian lecz w odwrotnym kierunku doznaje na sobie tytułowa postać jednej z dalszych nowel Bruno Schulza p. t. Emeryt. Autor posługuje się i tutaj swą zwykłą techniką konstruowania obrazów. Wskrzesza wspomnienia starego człowieka z czasów jego dzieciństwa, nie ostrzegając nas ani słowem, kiedy przekroczyliśmy granicę rzeczywistości aktualnej a psychologicznym światem marzeń o dalekim szczęściu pierwszych lat szkoły. Opowiadanie sugeruje nam, że to sam bohater, dziecinniejąc stopniowo, przeżywa powtórnie poszczególne stopnie szkolnej kariery.

Wyobrażmy sobie dla przykładu, że jesteśmy w miejscu, które przemawia do nas żywo głosem wspomnień. Wywołajmy razem z mocą wyobraźni cienie minionych dni, i nadajmy im realne kształty. Wejdźmy między ludzi, którzy tu niegdyś żyli i zacznijmy sami żyć życiem dostosowanym do nowych warunków. Wejdźmy poprostu w przeszłość, zrekonstruowaną na terenie teraźniejszości, a będziemy mieli próbkę jednego sposobu, jakim się posługuje B. Schulz w kompozycjach swoich opowiadań.

Normalnie czas stanowi ramy, w obrębie których dokonuje się akcja. Określa jej początek i koniec odgranicza od siebie poszczególne jej fragmenty. W tym pojęciu jest on jedynie biernym statystą, którego udział w akcji ogranicza się do jej technicznej strony. Natomiast u B. Schulza czas gra główną rolę. Jest motorem akcji, narzuca jej formę według swojej woli.

SPOSTRZEŻENIA, UWAGI, POMYSŁY

CZAS WYSIADAĆ

Gdy mówimy „czas w teatrze", przychodzi na myśl nic co innego jak stosunek czasu, który sugeruje nam autor sztuki, do czasu trwania przedstawienia. Czy tego rodzaju sposób pojmowania czasu teatralnego jest słuszny — nie wiem. Jak dotąd przyjmowali go wszyscy na kredyt pewnej sumy użytecznych wniosków estetycznych, które można było i dalej można wysnuwać na temat każdego poszczególnego utworu scenicznego. Ten schemat myślowy ma więc już prawo obywatelstwa nie tylko z powodu tradycji przychylnej mu jak dobremu staruszkowi z siwą brodą, który nikomu nie przeszkadza, ale także i przede wszystkim z powodu swojej użyteczności.

Bez względu na czas trwania przedstawienia, czy to będzie misterium trwające dwa tygodnie czy dwu i pół godzinne widowisko, teatr średniowieczny dopuszczał zawsze pewne skróty i zagęszczenia czasu. Młodzieniec, który wychodził z prawej kulisy wracał lewą jako jegomość z siwą brodą — czas teatralny różnił się więc zasadniczo od czasu „rzeczywistego". Teatr klasyczny, w swojej dbałości o kompozycję i prawdopodobieństwo — które to postulaty ówcześni estetycy mniej lub bardziej słusznie wywodzili z Arystotelesa — skrócił czas „teatralny" do czasu trwania przedstawienia — nie mniej autorzy z typu niepsychologizującego ale kładącego główny nacisk na intrygę i żywość akcji — pozwalali sobie na odstępstwa od tej sztywnej reguły — tłumacząc się zresztą gęsto w każdym poszczególnym wypadku, jak np. Corneille (w swoich przedmowach i „badaniach") Z punktu widzenia samej zasady jednak, obojętną jest rzeczą czy między jednym a drugim aktem upłynął czas potrzebny na zjedzenie obiadu przez bohaterów, to jest dajmy na to o 10 czy 15 minut dłuższy od antraktu, czy lat dwadzieścia. Jedność czasu, jako zasada ograniczająca obojętne czy do 24 czy do 12 czy do kilku godzin czas akcji w sztuce przestała obowiązywać z chwilą, kiedy uświadomiono sobie iluzoryczność jej wpływu na realizm czy prawdopodobieństwo sztuki. Tak więc teatr realistyczny przywrócił usus wszelkich możliwych skrótów czasowych wprowadzając nawet pozornie nowe np. inwersję, akcję wstecz — i nie przestając być mimo to teatrem realistycznym, w którym moment „prawdopodobieństwa" jest o ileż silniejszy niż w teatrze klasycznym „Teatr należy odrealnić" pisał w jednym ze swoich pierwszych manifestów Marinetti." Nie należy tro

szczyć się o prawdopodobieństwo. Wartość i genialność wcale się z nim nie łączą". A Giraudoux wyraził się jeszcze lapidarniej, że nie ci są wielkimi inscenizatorami, którzy nadają sztuce prawdopodobieństwo, ale ci, którzy umieją stworzyć prawdę z nieprawdopodobieństwa.

W teatrze współczesnym jest w użyciu inny jeszcze sposób obchodzenia się z czasem: równoczesność. Ta równoczesność może mieć za punkt wyjścia szytą grubymi nićmi dwutorowość akcji, rozgrywającej się między śmiertelnikami a różnymi bogami, duchami, zjawami i symbolami. Najklasyczniejszym przykładem może być Noc listopadowa, w której istnieje ścisła zależność akcji ludzi od akcji bogów. W tego rodzaju sztukach reżyserzy często smarują bóstwa na pomniki albo dzielą scenę na różne mikroscenki każąc aktorom zależnie od przynależności ich do tego czy innego świata okupować te czy inne partie przestrzeni scenicznej. Jest to piękna dbałość nauczycieli z przedszkola dla niedorozwiniętych dzieci — i dziwnie przypominająca w swojej zasadzie trójdzielną scenę średniowieczną i średniowieczną równoczesność z piekłem i niebem.

Drugi sposób pojmowania równoczesności przez dramaturgów polega na ufantastycznieniu akcji przeważnie historycznej i nadaniu dialogom dynamizmu i dwuznaczności przez wprowadzenie aluzji do chwili obecnej, czyli przez stworzenie drugiego, podskórnego nurtu akcji rozgrywającej się w innym czasie. Na tym schemacie wielkiej komedii politycznej arystofanejskiej opierają się najbardziej interesujący autorzy; jak Giraudoux i u nas Flukowksi.[1]) Tego rodzaju dwutorowość akcji, bez względu na to czy chodzi o komedię polityczną, jak u wspomnianych pisarzy, czy o sztukę fantastyczno-psychologiczną, w której zazębiają się o siebie dwa wątki różne czasowo jak np. u Pirandella czy Acharda. ma ciągle jszcze wiele niewyzyskanych możliwości. Czasem może sprowadzić autora w ślepą uliczkę niezamyślonych niedomówień jak to jest naprzykład w Korsarzu Acharda, w którym sposób rozumienia sztuki przez autora nie jest do końca znany widzowi. Dzieje się to wtedy, kiedy autor z jednej strony lubuje się w „przemilczeniach" a z drugiej dopuszcza w tekście zbyt wiele realizmu (I oczywiście wtedy kiedy inscenizator jest bęcwałem o gustach uczciwego rzemieślnika lubiącego solidnie wykonane meble i z uczciwego materiału, „na moc" uszyte kostiumy najświeższej mody). Bo to tylko od sztuki realistycznej można wymagać kompozycji „zrozumiałości".

Obydwa te rodzaje obowiązuje pewna ustalona gradacja napięcia dramatycznego i tempa z punktem kulminacyjnym nie wiele poprzedzającym zakończenie. Przeciwko temu zbyt często powtarzającemu się schematowi występuje Marinetti: odrzuca wszelkie stopniowanie w przygotowaniu, wszelkie maksimum i „pointy" przy końcu. Jego teatr musi być „syntetyczny, bardzo krótki, zawierający.. w niewielu gestach niezliczoną ilość sytuacji, uczuć, sensacyj, wrażeń, idei, czynów i symboli". Ma być dynamiczny i symultaniczny, „zrodzony z improwizacji i błyskawicznej intuicji, z aktualności sugestywnej i rewelacyjnej". Istnieje też więc inny typ sztuki w nowoczesnym teatrze: sztuki posiadającej szalone tempo od otwarcia aż do spuszczenia kurtyny, ale nie posiadającej w normalnym tego słowa znaczeniu czasu trwannia akcji. Ta sztuka ma tylko czas trwania przedstawienia; nie można w związku z nią mówić o równoczesności tylko o „symultaniźmie" elementów formalnych z których jest zbudowana i o gradacjach tempa nie podlegających żadnym regułom, chyba tym, które stwarza sobie artysta wirtuozowsko kontrastujące momenty liryczne, tragiczne, farsowe i inn., w celu uniknięcia dłużyzn i nudy. W ten sposób czas traktowany jest w niektórych sztukach nazywających się, zależnie od przynależności grupowej autora „syntezami" teatralnymi, „sztukami awangardowymi", surrealistycznymi" lub nawet... „widowiskami". Farsa lub tragifarsa wywodząca się w prostej linii z komedii dell' arte, budowana z efektów „fakturowych", pozostawiająca wiele miejsca improwizacji, pozbawiona realizmu, pełna różnych symbolów, zamierzonych lub przypadkowych wieloznaczności, sztuka bezczasowa, nieoficjalna, zwalczana i niekasowa.

Wywodzący się od jarmarcznej budy, szkoły najwspanialszego aktorstwa, czy od przemyślanej i przemyślnej komedii literackiej — każdy z omówionych tu gatunków miał, jeżeli chodzi o jego „czas teatralny" swojego jakże wiekiego poprzednika. Teatr czeka na wynalazcę. Młodzieniec z prawej kulisy wyszedł lewą jako staruszek z długą siwą brodą i zmierza ku prawej. Czyżby circulus vitiosus?

Ten tramwaj okrężny dojechał już do swojego punktu wyjścia. Czas wysiadać.

Helena Wielowieyska

¹) Odys u Feaków, drukowany w Ateneum.

ISTOTNA TRUDNOŚĆ PISANIA

Z pisaniem sprawa przedstawia się dosyć paradoksalnie, w rzeczywistości każdy człowiek z minimalnym nawet wykształceniem potrafi pisać — ale z drugiej strony ten komu zależy na tym co ma napisać odczuwa pewne nawet dość duże trudności. Napotykają się na nie nawet literaci. czyli ci, których fachem jest pisanie.

Znalazło to swój wyraz w „Improwizacji" Mickiewicza:

„Nieszczęsny ,kto dla ludzi głos i język trudzi! Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie: Myśl z duszy leci bystro nim się w słowach złamie A słowa myśl pochłonią. i tak drżą nad myślą, Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką. Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieką, Gdzie pędzi czy się domyślą?"

I to jest prawdą. bo „to co się pisze lub ma pisać, to nie to samo, co się mówi lub myśli. **Pisać** to zupełnie inna sprawa, gdyż przede wszystkim **jest to wzięcie od powiedzialności za czas przeszły, teraźniejszy i przyszły,** wobec wszystkich, wszystkiego i samego siebie.

Chociażby to był mały kwitek o treści następującej: — wydano metr żwiru, — a następnie pisanie posiadając niewątpliwą zaletę, że utrwala nasze myśli, ma i wadę, że ono także i deformuje proces myślowy w sensie pozbawiania bezpośredniości, czyli pisać list, to nie jest to samo, co powiedzieć prawdę, a tymbardziej co pomyśleć rzeczywistość.".

Zdaje mi się, że Flukowski (Pada deszcz) którego zdanie przytoczyłem, uchwycił istotną trudność pisania leżącą w wzięciu odpowiedzialności za czas. To zdecydowanie, wybór czasu przeszłego, teraźniejszego lub przyszłego decyduje o obliczu tego co piszemy. Zdaje mi się, że możnaby także zrobić wykresy panowania danego czasu w dziełach literackich.

Pierwsze miejsce zająłby czas przeszły, dzięki temu, że daje możność obiektywnego przedstawiania zdarzeń bez względu na to autentycznych czy fikcyjnych. Najłatwiejszą a zarazem najtrudniejszą formą (bo mówiąc w pierwszej osobie trudno utrzyma dystans między sobą a bohaterem) jest forma czasu teraźniejszego, na którą panuje obecnie moda, zwłaszcza w literaturze francuskiej.

Bodnicki Władysław.

TEMPO

Mówi się o silnym albo słabym **tempie** narracji. Narzeka się, że jakaś powieść ma **dłużyzny,** chwali się inną, że wydarzenia toczą się w niej jak lawina. Przy analizie wyróżnia się momenty retardacyjne, gdzie tempo słabnie i momenty kulminacyjne, kiedy nietylko ważność zdarzeń lecz i tempo ich przebiegu wzrasta. Na czym wszakże to „tempo" polega, w jaki sposób się je przyspiesza, lub zwalnia — to są dla teorii powieści zagadnienia ciągle otwarte. „Tempo to nie, jest tylko, jakby się zdawało, stosunek czasu powieściowego do czasu „życiowego", potrzebnego na to, aby się opisywane zdarzenia mogły stać „naprawdę". Bo wszelkie np. wstawki relacyjne, streszczające w paru zdaniach dzieje wielu lat (np.: „w dziesięć lat później Numa wyszła za Pompiliusza, a ich syn Panteleon w 30 lat po opisywanych tu wypadkach powiesił się w budce telefonicznej, zaraz po pamiętnej rozmowie z Placydą..." i td. w stylu Nałkowskiej) tempa nie wzmagają; przynajmniej niezawsze. Tempo wyznaczają inne jeszcze czynniki jak sposób narracji (relacja czy przedstawienie, ważność wydarzeń, ich zazębianie się* — — jaka jednak jakim czynnikom przypada rola, nie zawsze i nie bardzo wiadomo.

Zresztą nie o to teraz chodzi, nie o przekreślenie pytajników. Ten wstęp miał tylko chytrze wciągnąć czytelnika w sprawę **tempa,** naszkicować mu to pojęcie, i tak, nie tylko przez piszących, ale też przez każdego konsumenta beletrystyki, wyczuwane. W tej chwili proszę o zainteresowanie dla następującej tezy:

Tak obfita już historia powieści bardzo mało daje przykładów **wyczucia tempa i zmian tempa jako formy.** „Tempo" jako świadomie wyzyskany element formy przejawia się przeważnie (Mann, Joyce. Proust, to wyjątki, które itd) w takich szablonach jak retardacja, jak przyspieszenie narracji od spokojniejszych wstępów do szybkobieżnych, lawinowych zakończeń itp. Tymczasem wartoby zobaczyć moc problemów formalnych nasuwanych powieściopisarzowi przez „tempo" i nadać rozwiązaniom wyraziste kontury, podkreślić zmiany tempa jako formę. Na przykład tak:

Napisać powieść o tempie konsekwentnie i stale rosnącym, lub — opadającym Powieść z regularnymi a gwałtownymi zmianami tempa. Powieść do połowy lawinową, od połowy toczącą się powoli szerokim łożyskiem. Powieść „ramową", zaczętą w szalonym tempie, nagle zahamowaną i rozwleczoną i wreszcie niespodziewanie rozpędzoną w finale itd.

Proponowane schematy nabiorą oczywiście wartości, gdy się im nada odpowiednie treściowe motywacje. Bo nie tylko tworzy się „formę" dla „treści", dorabia się nieraz „treść" do „formy". Jako klasyczny przykład takiej procedury wymienia „Panią Bovary" (przypominam interpretację Brzozowskiego), gdzie treść powieści losy bohaterki. została dorobiona do „formalnej" koncepcji. Zresztą każdy schemat formalny ma w sobie — z nich wynika? — Zarodki treści, w podanych wyżej projektach zbyt plazmatyczne jednak, abym je mógł i umiał wyjaśnić.

M. C.

*) „Ład serca" dziejący się w ciągu jednej nocy ma tempo słabsze niż „Zazdrość i medycyna" przedstawiająca wypadki całego tygodnia.

Antologia współczesnej poezji chłopskiej

Jesteśmy w końcowym stadium opracowywania **antologii współczesnej poezji chłopskiej.** Pragnąc to zadanie wykonać jaknajsumienniej. zwracamy się z prośbą do **wszystkich poetów chłopskich** — bez względu na ich przekonania polityczne, — którzy wydali książkowe zbiory poetyckie, lub takich nie wydali, a zamieszczali swe utwory po czasopismach (literackich, oświatowych, politycznych, rolniczych o t. p.), aby zechcieli wskazać nam nazwy czasopism (rok, numer i datę). gdzie drukowali swoje utwory, — bądź też powiadomić nas o ewentualnych wydawnictwach książkowych, które mogły by ujść naszej uwadze. Wszystkie szasopisma prosimy o przedruk tego zawiadomienia. Korespondencję prosimy kierować możliwie jaknajszybciej pod adresem: Stanisław Słupek, Kraków, **ul. Radziwiłowska 23** II. p.

St. Słupek i J. Sroga.

Felieton na czasie

Lepiej późno niż nigdy - rzekł lord spóźniwszy się na pociąg.

Pisząc o książce Fika, która została skonfiskowana i o Pionie, który przestał wychodzić nie mam zamiaru uderzać w ton żałosnej elegii, ani suchego udokumentowanego nekrologu. Uparcie staram się wierzyć, że książkę skonfiskowano przez pomyłkę a Pion w krótkim czasie odżyje; że „20 lat literatury polskiej" będzie miało drugie wydanie a zamknięcie tego tygodnika **koniecznego** dla rozwoju polskiego życia artystycznego okaże się tylko chwilową przerwą „dla nabrania oddechu". (Jest to wyrażenie St. Czernika, użyte w odniesieniu do Okolicy Poetów. Stanisław Czernik, jeden z niewielu w Polsce literatów umie się zdobyć na sformułowania i publiczne wyrażenie rzeczy oczywistych, nie tylko tyczących się spraw teoretycznych, ale także, jak w tym wypadku, organizacyjnych: że rozwijające się, zdrowe pismo jak każdy żywy organizm potrzebuje wypoczynku, rekonstrukcji. Wierzę, że Pion zrobił sobie krótkie wakacje; na odejście „w stan nieczynny" jest o wiele za potrzebny).

Obecna „przedwojenna" sytuacja — jak ją ktoś nazwał lapidarnie i dowcipnie — każe nam piętnować wszystkie tchórzliwe próby wycofywania się z normalnego toku pracy i konsumpcji wywołujące w życiu gospodarczym Polski niebezpieczne zahamowania. Zdaje mi się, że przynajmniej tak samo powinniśmy reagować na próby zahamowania życia umysłowego. Nienapisana książka, niewychodzące pismo zmniejszają „potencjał" kulturalny Polski, jej siłę i prężność duchową. „Żyjmy jak na codzień" — grzmią wszystkie pisma a ich redaktorzy w poczuciu spełnionego obowiązku patriotycznego zachęcają młodych ludzi w wieku poborowym do kupowania letnich paltocików a ich narzeczone do przymawiania się o srebrne lisy. I słusznie. Kupujmy i produkujmy palta. lisy i buty, ale także książki. Brońmy każdej gospodarczej ale i artystycznej placówki, opiekujmy się każdym twórczym wysiłkiem. I niech dziennikarze, literaci i artyści zdobędą się choć na tyle solidarności, na ile stać normalnego kupca: na zwrócenie uwagi najpierw swojej zawodowej organizacji a potem całego społeczeństwa, że jego uczciwemu konkurentowi dzieje się krzywda.

Tymczasem o konfiskacie książki Fika i o zamknięciu Pionu, jakoś dziwnie cicho w pismach literackich. Zajmują się wygrzebywaniem starych, nieaktualnych wierszy, może marnych, może — i w obecnej chwili napewno — budzących sprzeciw i szkodliwych, ale szczęśliwie dawno już zapomnianych. Kiedy są sprawy świeże i żywe, nie bawmy się w grabarzy! Nie obwąchujmy trupów.

Nie ma chyba nikogo ktoby zgadzał się bez reszty **z wszystkimi** sądami Fika zawartymi w „20 latach literatury polskiej"; traktują o zjawiskach zbyt świeżych na obiektywnym, jest ich zbyt wiele. Ale chyba nie ma też nikogo ktoby nie przyznawał że skonfiskowano książkę, która jest wysiłkiem **twórczym, wartościowym i uczciwym.** Nie myślę polemizować z cenzorem, (chodzi przecież o krytykę literatury, właśnie o ten a nie o inny gatunek literacki, — moja sprawa jest zbyt oczywista!) ani powoływać się na recenzje — chociaż taka konfiskata opierająca się na różnych paragrafach kodeksu karnego może w dość komiczną sytuację postawić jej krytyków, np. Karola Irzykowskiego, a także instytucje jak np. Polskie Radio, które ją reklamowało. I jedni i drudzy jakoś przeżyją tę niewiadomo jeszcze czyją „gaffę". W tej chwili chodzi mi o co innego: ile jest w Polsce książek krytycznych napisanych bez widoków na żadne honorarium, ilu jest wydawców, którzy je wydają bez subwencji, i ile z tych książek, o ile nie są podręcznikami, rozchodzi się w trzech tysiącach egzemplarzy?

Lepiej późno niż nigdy[1]) — ale jak się teraz czują, nie mówiąc już o autorze, recenzenci skonfiskowanej książki, albo chociażby szary, płacący podatki obywatel, który ją sobie kupił za całego złotego, a teraz okazuje się, że ważna instytucja państwowa nie uchroniła go na czas przed niebezpieczeństwem „noszącym znamiona występku" z różnych straszliwych artykułów i paragrafów! — Pan kupił i Pan myśli: „Literatura"? Myli się Pan, proszę Pana! To występek!

I komu i na co przydała się ta spóźniona konfiskata? A wreszcie najważniejsze: czy w Polsce rzeczywiście tak wiele wychodzi tego rodzaju książek, żeby je można z lekkim sercem potępiać i uniedostępniać?

Petitem w dziennikach, podana bez komentarzy ukazała się notatka Polskiej Agencji Prasowej: od pierwszego czerwca Pion przestaje wychodzić. Wydawałoby się drobnostka: publicyści i artyści drukujący w Pionie, to ludzie już w przeważnej części uznani — nawet najmłodsi z nich drukują **również** w innych pismach, nie tylko w Pionie; cóż prostszego niż to, że odtąd będą drukować **tylko** w innych pismach? Prawda jest jednak inna. Są rzeczy, które można drukować tylko w Pionie. Ten tygodnik, któremu każdy fraszkopis zarzucał zależnie od swej wewnętrznej potrzeby i od potrzeby nasuwającego się rymu, brak kontaktu z życiem i z „szeroką" publicznością, zbytnią powagę czy poprostu nudę

— pomimo dość stosunkowo częstych zmian personalnych redakcji miał swój odrębny charakter, swoją najważniejszą rację bytu. Literaci, którzy dotychczas w pismach naukowych, społecznych i politycznych lokowali tylko swój nadkontyngent temperamentu — chcąc nie chcąc będą się dostosowywać do wymagań tych redakcyj i ich czytelników. Ich głosy rozproszone — i co z niektórymi może się zdarzyć — przytłumione i wyjałowione nie będą mieć już tego mocnego współbrzemienia, które choć bogate w w niespodziane kontrasty i dysonanse dalekie było przecież od kakofonii. Tę kakofonię mogą dopiero stworzyć ich głosy rozproszone: zbiór ich artykułów pozbierany z pism różnych ideowo, a o co przede wszystkim idzie, **gatunkowo.** Inaczej się chyba pisze w Prosto z Mostu a inaczej w Samoobronie narodu, inaczej w Języku polskim a inaczej w Pionie, właśnie w Pionie. Nie sieje się oryginalnego nasienia zbóż ani w drogich, sztucznych pastwiskach, ani, co gorsza, w zaperzonych wertepach!

Mają więc swoje pismo literackie rasowe snoby, mają podrasowani antysemici, nie mają tylko właśnie ci, którzy go najbardziej potrzebują: **wszyscy** idący z postępem literaci, bez względu na ich przynależność polityczną. Bo to było najważniejszą i najpiękniejszą cechą Pionu. Rzeczą jego redaktora będzie szczegółowe uzasadnienie konieczności tego pisma; rzeczą ładną i niezmiernie ciekawą zestawienie poruszanych na jego łamach problemów, przede wszystkim tyczących się teorii sztuki. Dla mnie symbolem działalności Pionu może być nawet proste zestawienie paru nazwisk: np. Przybosia, Brzękowskiego, Peipera i Irzykowskiego, Miłosza, Fika, Winowskiej, Łaszowskiego i Frydego. Pion był pismem, w którym spotykali się **wszyscy** zdolni pisarze nowej sztuki, wyraziciele wszystkich kierunków ideologicznych—ta tyle razy wytykana przez fraszkowiczów i figlarzy poważna forma ułatwiała i umożliwiała im to zetknięcie, w którym zaczynał w końcu rodzić się jakiś jeszcze mglisty, najogólnieszy zarys nowego stylu wszystkich gatunków artystycznych. Tej funkcji nie podołają zwalczające się ze względu po za artystycznych pisma społeczno-literackie, przeładowane zawsze materiałem pisma prowincjonalne jak Comoedia i Wymiary, szczupła Kamena ani Nasz Wyraz, pismo wybitnie kierunkowe, z zasady niepłacące, arkusik wychodzący raz na miesiąc i to chyba cudem — za długi nasze i wasze.

Właśnie w obecnej sytuacji Polski nie stać nas na sztuczne hamowanie naturalnego rozwoju kultury.

Pion musi wychodzić.

Helena Wielowieyska

[1]) Książka wydana 3 i pół tysiąca egzemplarzy rozeszła się, tak że uległo zajęciu tylko 100 egz.

ZAMIAST PRZEGLĄDU PRASY

Numer dzisiejszy jest poświęcony roli czasu w literaturze, „ze szczególnym uwzględnieniem współczesności. Zawiedzie się, ktoby się spodziewał t. zw. dogłębnych i wyczerpujących rozpraw. Pozostawiamy je seminariom polonistycznym i innym jeszcze szanowniejszym kolegiom. Nam chodzi tylko o **pokazanie z różnych stron tego samego problemu.** Gotowe myśli są bezpłodne — mówi Brzozowski — ludziom powinno się rozbudzać tylko problemy".

Że zagadnienie czasu literackiego nie zostało dotąd rozbudzone, czy też że drzemie w pracowniach naukowców i literatów nie zajmuje — na to wskazuje choćby ten niedoszły przegląd prasy. Miał on być zestawieniem spostrzeżeń, jakie ostatnio w czasopismach na interesujący nas temat wypowiedziano.

Niestety prócz marginesowych uwag Miłosza („Pion" nr 14—15) i p. Bermana („Sygnały"), udało mi się wyszperać jedną tylko pozycję — artykuł Brzękowskiego o czasie poetyckim, omówiony już n. b. obszernie przez moich sąsiadów: Fika i Herling - Grudzińskiego.

Żeby jednak i tu było coś o „czasie" powiem parę słów o czasie przez duże C. Korzystam skwapliwie z okazji aby podkreślić, że „Czas" jest dziś, po likwidacji „Kolumny" w Kurierze Wileńskim „Apelu" i „Pionu" jedynem pismem *), w którym na serio rozprawia się o nowej sztuce. Takie już czasy, że gdy prasa „postępowa" z prawa i lewa nie zauważa nowatorstwa i toleruje wstecznictwo artystyczne, jedynym postępowym literacko czasopismem jest... organ konserwatystów!

C. M.

*) Pomijam miesięczniki.

Sprostowanie

W poprzednim nr Naszego Wyrazu wiersz: „Do wyjątku należą obrazy Śliwki, Borysowskiego i Kaczyńskiej" z notatki Z. Wielowieyskiej p. t. „Szablony górskie" dostał się przez pomyłkę zecera do notatki p. t. „Decrescendo".

Klisze obrazów reprodukowanych w tym numerze Naszego Wyrazu są własnością Głosu Plastyków, Kraków, ul. Łobzowska L. 3.

Redaguje młodzież akademicka
Redakcja i Admi[illegible]cja: **KRAKÓW, JANOWA WOLA 9, I. p.** Telefon Nr. 225-44.
Redaktor i wydawca: Bodnicki Władysław.
Drukarnia „Secesja", Kraków, Kopernika 32.